رسانه و هنر اسلامی

نویسنده: سید رضی موسوی گیلانی

بسم الله الرحمن الرحیم

رسانه و هنر اسلامی

نویسنده:

رضی موسوی گیلانی

ناشر چاپی:

مرکز پژوهشهای اسلامی صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

ناشر دیجیتالی:

مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه اصفهان

فهرست

رسانه و هنر اسلامی

مشخصات کتاب

سرشناسه : گیلانی، سیدرضی، ۱۳۴۴ -

عنوان و نام پدیدآور : رسانه و هنر اسلامی/نویسنده سیدرضی موسوی گیلانی.

مشخصات نشر : قم: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، مرکز پژوهشهای اسلامی، ۱۳۹۳.

مشخصات ظاهری : ۲۰۰ ص.: مصور (رنگی).

شابک : ۶۰۰۰۰ ریال:۹۷۸-۹۶۴-۵۱۴-۳۵۱-۸

وضعیت فهرست نویسی : فیپا

یادداشت : کتابنامه:ص. [۱۹۳] - ۲۰۰؛ همچنین به صورت زیرنویس.

موضوع : هنر اسلامی

موضوع : رسانه های گروهی و هنر

شناسه افزوده : صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران. مرکز پژوهشهای اسلامی

رده بندی کنگره : N۶۲۶۰/گ۹ر۵ ۱۳۹۳

رده بندی دیویی : ۷۰۹/۱۷۶۷۱

شماره کتابشناسی ملی : ۳۶۳۰۲۴۸

ص: ۱

اشاره

ص: ۲

ص: ۳

ص: ۴

ص: ۵

دیباچه

دیباچه

رسانه می تواند در جایگاهی متعالی با عمل هنری در پی خلق ارزش ها، هنجار و عناصر فرهنگی مطلوب در جامعه باشد، ضمن این که باعث تغییر، تقویت کیفی و تحکیم فرهنگ نیز می شود.

رسانه معانی و مفاهیمی را ابـداع می کنـد که منجر به تغییر یا تحول فرهنگ می شود و به تدریـج افراد جامعه معانی را می پذیرند و بر اساس آنها عمل می کنند و چنانچه این مفاهیم و معانی خارج از چارچوب مشخص شده فرهنگی و ارزشی باشد به ایجاد شکاف در نظام فرهنگی جامعه منجر می شود و فرهنگی نو را ایجاد می کند.

یکی از مؤلفه هـایی که می توانـد رسانه را در این راه یاری نمایـد تا به خلق آثاری بپردازد که ردپای مبانی دینی، عرفانی و فلسـفی برگرفته از سـنت اسلامی در آن باشد نقش مایه ها و نشانه ها است که دارای ارزش بسیار فراوان است. چرا که به دلیل همراهی هنر اسـلامی با تجربه های کلامی و عرفانی، زبان نماد همواره در ادبیات و هنر تمـدن های شـرقی به ویژه اسـلامی بخش جـدایی ناپذیر فرهنگ بوده است.

ص: ۶

اثر حاضـر که با تلاش پژوهشـگر ارجمند جناب آقای دکتر سـید رضـی موسوی به رشته تحریر درآمده است تلاشی است در جهت بیان اهمیت، جایگاه و نقش کاربردی نقش مایه ها، نشانه ها و نمادها به منظور خاطرنشان کردن اهمیت آن برای هنرمندان ارزشمند رسانه ملی جهت اعتلای هنر اسلامی و رسانه دینی که امید است از این اثر بهره مند شوند.

اداره کل پژوهش

گروه تاریخ و مناسبت ها

ص: ۷

پیش گفتار

پیش گفتار

وقتی هنرمند اثری را می آفریند، آن اثر دارای جنبه های معناشناختی است که مستقیم و غیر مستقیم مفاهیم اصلی و پیرامونی را به مخاطب القا می نماید، از طرفی اثر هنری بیانگر روحیه و وضعیت احساسی و فکری هنرمند است که شخصیت هنرمند را آشکار می سازد، دوم آن که علاوه بر بیان روحیه و احساس هنرمند، بیانی از وضعیت اجتماعی، روحیه دوران و ترسیمی از افکار و اندیشه های حاکم بر جامعه خواهد بود، به طوری که ردّپای عناصر دینی، اجتماعی و انسانی را در آثار هنری می توان جست، عناصری که می تواند فرازمان و فرامکان و بر آمده از ریشه های دینی و بالاتر از موقعیت های زمانی و اجتماعی باشد. به علاوه از جمله راه های مناسب در تشخیص فاخر بودن اثر هنری این است که ببینیم چه تأثیری بر مخاطبان می گذارد و کارکرد و فایده مندی آن مورد توجه قرار گیرد، به طوری که از منظر هنر هنجاری، آثار فاخر و ارزشمند آن دسته آثار هنری است که بتواند تاثیر مثبت بیشتری را ایجاد کند.

پاره ای از اندیشمندان منظورشان از هنر اسلامی آن دسته از آثار هنری است که مستقیما در قرآن و سنت مورد خطاب تعالیم دینی قرار گرفته باشد

ص: ۸

و آموزه هـای دینی در بـاره آن سـخن گفته شـده باشـد، به طوری که اگر متون دینی در باره هنری یا پدیـده ای به صورت مسـتقیم سخن نگفته باشد، آن هنر را از مصادیق هنر اسـلامی و برخوردار از مشـروعیت نمی دانند. بنا براین تلقی، معنایی که از هنر اسـلامی اراده می شود آگاهـانه یـا ناآگاهـانه مبتنی بر پیش فرض حـداکثری در تلقی از دین است، مبنی بر این که انتظـار این است که دین مسـتقیما در بـاره همه هنرها، چه هنرهای موجود در زمان نزول وحی و چه هنرهایی که در آینـده شـکل می گیرد، سـخن بگویـد و اسـلامیت و دینی بودن هر امری منوط بر داوری مستقیم آموزه های دینی در باره آنها است. در برابر این تلقی، تفسیر دیگری وجود دارد، مبنی بر اینکه فرهنگ توسط انسانها و جوامع در طی قرون شکل می گیرد و دینی بودن یا نبودن فرهنگ و عناصر آن از جمله هنر این است که افراد در شـکل گیری هنر دارای دغـدغه هـای دینی باشـند و تعالیم دینی در انتخاب و گزینش آنان و یا در اقبال و توجهشان به پاره ای از هنرها و یا دورشـدنشان از بعضـی دیگر، حضور داشـته باشد. به طوری که اگر در جامعه ای، تعالیم دینی در شکل دهی فرهنگ و تمـدن حضور داشـته باشـد و مؤمنان در خلق آثار هنری توجه به تعالیم دینی داشـته باشـند، می توان گفت که آن تمدن و یا هنر دینی است، همان طور که در تاریخ تمدن اسـلامی و یا در دوره قرون وسطا در تاریخ تمدن مسیحی، حضور دین را در عرصه انسـان شناسـی، معرفت شناسـی و هستی شناسـی جوامع شـرقی و غربی می بینیم و جوامع بیشترین تـأثیر خود را از متون مقدس و شخصـیت های دینی اتخاذ نموده اند. از این رو دینی بودن و یا دینی نبودن در روند تاریخ تمدن، مبتنی بر کوشش مؤمنان و دین داران است که رفتـار، ایـده، احسـاس، عواطف و تخیـل خود را بـا تعالیم دینی سازگار کننـد و زیاده ها و کاستی های کنش خویش را با آن تعالیم آسمانی مطابق سازند.

ص: ۹

از طرف دیگر لازم به ذکر است که امروزه رسانه ها موجب شده اند تا هر گونه آگاهی و اندیشه صحیح و سقیم و اندیشه های آمیخته از سره و ناسره در معرض دید همگان قرار گیرد و بر خلاف گذشته که رسانه ها محدود به آثار مکتوب می شد و تنها کسانی به آگاهی بخشی دیگران اقدام می ورزیدند که در آن زمینه محقق و اندیشمند بودند، اما امروزه رسانه های جمعی به عمومیت، تسریع و گسترش آگاهی دامن زده اند و در کنار کارکرد مثبت، این آسیب را هم به دنبال داشته اند که بر داوری ها و تفکیک میان درست و نادرست، پرده ای ضخیم انداخته اند و موجب شده اند که سخن خوب و بد با یکدیگر بیامیزد. این امر اندیشمندان عرصه هنر اسلامی را ملزم می کند تا به رسانه ها جمعی توجه نموده و با استفاده از تجربه و تاریخ هنر اسلامی در مسیر تصحیح و بهبود وضعیت رسانه ها اقدام ورزیده و از آن بهره برداری نمایند.

در این پژوهش تلاش شده است تا به سنجش تطبیقی و تعامل میان هنر اسلامی و رسانه پرداخته شود و این موضوع به بررسی گذارده شده است که نقش مایه ها، سمبول ها و نشانه های موجود در تاریخ هنر اسلامی، چه کارکرد و موقعیتی در عرصه رسانه ها دارند و اینکه چگونه می توان با تضمین مؤلفه های هنر اسلامی در رسانه ها، کارکرد و تأثیر رسانه ها را در تعلیم و تربیت افزایش داد. با توجه به اینکه رسانه ها در عصر جدید، بیشترین تأثیر را در زندگی مردم و آموزش دارند، ضروری است که نسبت میان هنر اسلامی و رسانه ها مورد دقت نظر پژوهش گران قرار گیرد و با استفاده از نقش مایه ها، نشانه ها، نمادها و کلیه عناصر هنر اسلامی، به بهبود وضعیت رسانه ها در میان جوامع اسلامی بپردازند.

ص: ۱۰

ص: ۱۱

مقدمه

اشاره

مقدمه

در دوران جدید، برخی از اندیشمندان و اهالی فرهنگ، به نقد دوران مدرنیته و عناصر فکری آن همچون سکولاریسم، فردگرایی، علم گرایی افراطی، عقل گرایی افراطی و دیگر مبانی آن می پردازند. با این حال، بعضی از مخاطبانشان گاه به اشتباه چنین تصور می کنند که نقد مدرنیته و دنیویت حاصل از آن، به معنای بازگشت به زمان گذشته و دوران تاریخی پیش از عصر مدرن است و تصور می کنند اگر در رویکردی سلفی، به زمان گذشته برگردند، به آرامش خواهند رسید. در برابر این تلقی، نگرش دیگری مبتنی بر این فکر است که تضاد میان مدرنیته و سنت به معنای تضاد دو زمان نیست، بلکه تضاد میان محتوای این دو دوران است. در واقع، از این منظر، در برابر مدرنیته، زمان گذشته وجود ندارد یا به عبارت دیگر، سنت به معنای گذشته نیست، بلکه به معنای دورانی است که در آن، عناصر و مبانی فرهنگی برگرفته از ادیان و سنت های دینی است؛ به طوری که در عرصه های متفاوت فرهنگی از جمله معماری، شهر سازی، نجوم، علم، ادبیات، هنرهای تجسمی، مناسبات انسانی و اجتماعی و امثال آنها، ریشه های دین و مؤلفه های برگرفته از آن دیده می شود. به همین دلیل، می توان گفت

ص: ۱۲

هستی شناسی، معرفت شناسی و انسان شناسی مدرنیته در برابر هستی شناسی، معرفت شناسی و انسان شناسی دوران سنت قرار دارد و هر یک از این دو دوره دارای عناصر متفاوت فرهنگی هستند که آنها را از یکدیگر متمایز می سازد. به طوری که از نظر زمانی می توان در دوران مدرنیته زندگی کرد، اما از جهت ویژگی ها، دوران سنت را که به معنای احیای عناصر دینی است، احیا کرد. بنابراین، برای عبور از دوران مدرنیته نیاز نیست از جهت زمانی، گذشته گرا بود، بلکه می توان به زمان حال وفادار بود، اما شیوه و سبک زندگی سنتی به معنای سنتی دینی را بازآفرینی کرد.

بی تردید، یکی از عرصه های ممکن و مطلوب در احیای سنت اسلامی در عصر جدید، حوزه های هنر و رسانه است و در همه هنرهای ادبی، تجسمی، موسیقایی و نمایشی، زمینه هایی وجود دارد که ردّپای مبانی دینی، عرفانی و فلسفی برگرفته از سنت اسلامی را در آنها می توان جست. نگاهی به آثار مکتوب و آثار هنری بازمانده از سنت تاریخی مسلمانان بیانگر آن است که هنرمندان مسلمان در خلق آثار هنری، مبانی دینی را رعایت می کردند و رگه های معانی و مفاهیم دینی را در کاربرد نقوش، سازه ها، نمادها و دیگر عناصر صوری موجود در هنر آنان می توان دید، به طوری که همواره این عناصر قابلیت و توانایی بازسازی را دارند و با وفاداری به نوآوری می توان آنها را در خلق آثار هنری تضمین کرد.

امروزه برخی از جامعه شناسان رسانه بر این باورند که نقش مایه ها، نماد ها، نشانه ها و عناصر القائی و غیر مستقیم پس زمینه ای رسانه ها، دارای ارزش بسیار فراوان است، به طوری که بسیاری از علایق، سلیقه ها، تنفرها و امیال را با آنها می توان منتقل کرد. از طرف دیگر، در تاریخ تمدن و فرهنگ اسلامی و با بررسی تاریخ هنر اسلامی دیده می شود که به دلیل همراهی هنر اسلامی با تجربه های

ص: ۱۳

کلامی و عرفانی، زبان نماد همواره در ادبیات و هنر تمدن های شرقی به ویژه اسلامی بخش جدایی ناپذیر فرهنگ بوده است. نگاهی به سازه های معماری، هنرهای تزیینی، خطاطی، نقاشی، ادبیات و دیگر عرصه های فرهنگ اسلامی بیانگر این است که زبان صوری هنر اسلامی، مملو از این نقش مایه هاست، به طوری که ردّ پای بسیاری از این مضامین اعتقادی و فکری را در نقش مایه ها و عناصر متفاوت هنر می توان جست. هنرمند مسلمان بر خلاف سبک روکوکو در عصر رنسانس، از نقش مایه ها و نمادها صرفاً به دنبال زیبایی و جنبه تزیینی یا دکوراتیو یک مکان و یا اثر هنری نبوده است، بلکه علاوه بر زیبایی و تزیین، می خواسته با اثر هنری، معنا و مفهومی مهم و جدّی را به مخاطب منتقل سازد. از این رو، انتخاب رنگ خاص، حجم و شکل، اعداد، نقوش تزیینی، نقوش هندسی، سازه های معماری و امثال آن، برای او معنایی سمبولیک و نمادین داشته است و هر اثر هنری تجلی ایده های معرفت شناسانه او بوده است، به طوری که نظیر این نگاه پر رمز و راز را در هنر ادیان هندی می توان دید. همان طور که تفکر و عناصر آیین بودیسم و هندوییسم را به طور کامل در حالت های (مودراها) به کار رفته در مجسمه ها می توان دید، بسیاری از مفاهیم و اندیشه های اسلامی را در عناصر به کار رفته در هنرهای تجسمی، ادبی، نمایشی و موسیقایی در تمدن اسلامی می توان جست. بنابراین، سزاوار است که این عناصر و نقش مایه ها را شناخت و سنخیت آنها را با مؤلفه های اسلامی تشخیص داده و در پس زمینه تولیدات هنری تعبیه کرد. بسیاری از نقش مایه های هنر اسلامی و مفاهیم دینی را بر اساس دکوراسیون پس زمینه ها، فضاسازی، گفت وگوها و دیگر عناصر تصویری در هنرهای نمایشی و رسانه ای می توان القا کرد. در این ساحت با شناخت پشتوانه معرفتی رنگ، حجم و شکل، اعداد، فضا، موسیقی، سازه های معماری، نقوش تزیینی در نصوص دینی

ص: ۱۴

(قرآن و سنت) و در سنت عرفانی و فلسفی می توان این نمادها و نشانه ها را استخراج کرد. بی تردید، تحقق این امر در مسیر شکل دهی و طراحی الگویی جدید و نو از هنر اسلامی مؤثر خواهد بود؛ طرحی که از طرفی مبتنی بر تعالیم اسلامی و سنت پیشین و دیرینه هنر اسلامی است و از طرف دیگر، با نوآوری و تازگی سازگار است. در این کوشش، شناخت و کشف پدیدارشناسانه نقش مایه های اسلامی و انطباق آن با فضای هنر و ذایقه جوان مسلمان اهمیت دارد.

طرح مسئله

طرح مسئله

هنر هر فرد و هر سرزمینی، تجلی فرهنگ، تمدن و عناصر انسانی و اجتماعی آن سرزمین است و چه بسا با تحلیل و ارزیابی هنر و آثار خلق شده یک فرهنگ می توان آن تمدن را شناخت. به همین جهت برخی از اندیشمندان بر این باورند که در سرزمین های اسلامی، هنرمند مسلمان با خلق اثر، عالَم و جهانی را که او را احاطه کرده است و مخصوص به خود اوست، آشکار می سازد؛ عالَمی که درک و فهم او از پدیده ها را سامان می دهد و میان نگرش او با دیگران، تمایز ایجاد می کند. در نتیجه، وقتی آثار هنرمند مسلمان را بررسی می کنیم، اگر هر چه بیشتر به جهان درونی او نزدیک گردیم و بر اساس جهان درون و نگاهش به پدیده بنگریم، درکی واقعی تر از آن آثار خواهیم داشت. درکی که با درک آن هنرمند، هم افق تر و هم دلانه تر است. در واقع، آنچه برای پدیدار شناسی هنر اسلامی اهمیت دارد، نگرش و درک هنرمند خالق اثر است و باید بتوان به افق هنرمند و خالق اثر و هم دلی با او دست یافت.

همواره در طول تاریخ تمدن اسلامی، هنرمندان مسلمان تحت تأثیر مبانی معرفت شناسی، هستی شناسی و انسان شناسی اسلامی که برگرفته از آموزه های

ص: ۱۵

اسلامی و سنت نبوی است، به سمت هنرهای خاصی گرایش یافته اند. تمدن اسلامی و روش زندگی مسلمانان بر حسب نگرش و مبناهایی شکل گرفته است که اسلام به روح مسلمانان دمیده است، به طوری که مسلمانان به سمت هر هنری و هر نماد و نشانه ای نرفتند یا به عبارت بهتر، هر هنری در سنت تاریخی مسلمانان مشروعیت پیدا نکرد و نهادینه نگردید. در واقع، در سنت اسلامی با سه دسته هنر مواجه هستیم: بعضی از هنرها، نمادها و عناصر تزیینی مورد اقبال بود و همچون هنرها و نمادهای قدسی تشویق می گردید. بعضی از هنرها و عناصر تزیینی هم هر چند دچار حرمت و عدم مشروعیت نبود، مورد توصیه و تشویق قرار نگرفت و هر چند این دسته هنرها در میان مردم وجود داشت، اما در تمدن اسلامی رشد نکرد. بعضی از هنرها هم به جهت ناسازگاری با آموزه های دینی، نهی شد و هیچ گاه در میان مردم نهادینه نگردید. به همین دلیل، هنرمندان مسلمان در مسیر خلق آثار هنری، خلق آن دسته هنرهایی که توصیه و تشویق شد، به سمت خلق مجموعه ای از نمادها، نقش مایه ها و نشانه های دینی و ملی گرایش یافتند؛ عناصری که در تمدن اسلامی و در ضمن آثار هنری مسلمانان حضور دارد و شبکه ای از عناصر هنری را آفریدند که با سنت اسلامی شناخته می شود، به طوری که با شناخت این عناصر و ویژگی های هنر اسلامی، سنت هنری مسلمانان را در هر دوره و عصری می توان احیا کرد و هنرهایی را با ویژگی های مختص به سنت اسلامی بازآفرید.

ادبیات تحقیق

ادبیات تحقیق

منظور از ایماژها یا نقش مایه ها در این بحث، همه نقش ها و طرح هایی است که در فرهنگ اسلامی و در تاریخ تمدن اسلامی به کار رفته و نماد فرهنگ

ص: ۱۶

اسلامی است. از آنجا که هنرمندان مسلمان در تمدن اسلامی، به سمت هنر دکوراتیو یا تزیینی بیش از هنر فیگوراتیو و تصویری گرایش داشته اند، برخی از پژوهشگران هنر اسلامی، جنبه تزیینی و کاربرد نقش مایه ها و نقش های تزیینی و بر آمده از روح زیبایی شناسانه هنرمندان مسلمان را در آثار آنان بیش از شمایل و تصاویر می دانند. نگاهی به آثار معماری و شهرسازی مسلمانان بیانگر این نکته است که زیبایی نزد هنرمندان مسلمان امری بسیار جدّی و مهم تلقی شده است. به همین جهت، این جنبه زیبایی شناختی را با نشانه، نماد، نقش های هندسی، گیاهی و کتیبه ای، سازه های معماری، دکور و تزیین ساختمان، استفاده از پس زمینه ها و پیش زمینه ها، فضاسازی و امثال آنها در آثار هنری بیان کرده اند.

در این تحقیق کوشیده ایم با توجه به استفاده از پس زمینه و پیش زمینه در برنامه های تلویزیونی اعم از فیلم و نمایش، گفت وگو، برنامه های استودیویی نظیر آن، شیوه استفاده از نقش مایه های اسلامی در القا و تأثیر بیشتر بر مخاطب بررسی شود. امروزه دیده می شود که در سینما و فرهنگ اسلام ستیز غرب و جهان سلطه، یکی از مهم ترین شیوه های اسلام ستیزی، القای مفاهیم ضد اسلامی در پس زمینه آثار است، به طوری که امروزه ادبیاتی ضد اسلامی با استفاده از این شیوه شکل گرفته است. بی تردید، پس زمینه ها و پیش زمینه ها از عناصر پیرامونی هر اثر هنری هستند که در کنار عناصر اصلی، به صورت ناخودآگاه و ناهشیارانه بر مخاطب اثر می گذارند و علایق و سلیقه های آنها را شکل می دهند.

بنابراین، پژوهش حاضر درصدد پاسخ به این پرسش است که آیا با استفاده از عناصر پیرامونی یک برنامه همچون رنگ، حجم، شکل، خطوط، نقاشی، تصویر و شمایل و امثال آنها می توان بر مخاطب اثر گذاشت، به

ص: ۱۷

طوری که مخاطب با شناخت این مفاهیم و نقش مایه ها، نسبت به آنها واکنش نشان دهد. امروزه متأسفانه به دلیل نفوذ رسانه های بیگانه و غیر ملی در میان مردم و استفاده آنها از ماهواره ها، اینترنت، فیلم و انیمیشن و امثال آنها، آگاهی ها و حساسیت های مخاطبان نسبت به نقش مایه ها و مفاهیم اسلامی کاسته شده است و نسبت به نقش مایه ها و عناصر مفهومی فرهنگ و تمدن مدرن، همدلی و گرایش بیشتری در نسل جوان دیده می شود. این در حالی است که به خوبی می دانیم بهترین شیوه آموزش فرهنگ و نهادینه سازی آن، آموزش غیر مستقیم است که این امر با استفاده از رسانه و هنر امکان پذیر است. به علاوه، در تمدن اسلامی، نمادها و عناصری وجود دارد که مشخصه و ممیزه تمدن اسلامی است و امروزه رسانه ملی عهده دار نهادینه سازی آن است، به طوری که با استفاده از شیوه های هنری و رسانه ای می توان به تثبیت و نهادینه سازی اندیشه ها و تعالیم فلسفی و عرفانی به یادگار مانده در فرهنگ اسلامی و شیعی پرداخت؛ اندیشه هایی که در کتاب و سنت ریشه دارد و اهل فکر و هنر در گذشته بر اساس آنها، نمادها و رمزهایی را به کار گرفته اند که در طول قرن ها، ویژگی بازنمایانه خود را حفظ کرده اند و تداعی گر اندیشه های اسلامی هستند.

ص: ۱۸

ص: ۱۹

فصل اول: نقش مایه ها و نمادها

اشاره

فصل اول: نقش مایه ها و نمادها

زیر فصل ها

تعریف مفاهیم

نقاشی، حجم و صدا

رنگ ها

سازه های معماری

هنرهای تزیینی

ص: ۲۰

ص: ۲۱

تعریف مفاهیم

اشاره

تعریف مفاهیم

زیر فصل ها

نقش مایه

نماد

نشانه

واکنش فطری در برابر عناصر هنری

خطوط و نقوش

نقش مایه

نقش مایه

نقش مـایه یـا ایماژ به معنای تصویر و هر صورت تجسـمی است که به گونه ای شـکل و شـمایلی را در ذهن و صور خیال انسان می نشانـد. واژه ایماژ که فرانسوی است یا image در زبان انگلیسـی به معنای تمثال، تندیس، تصویر، مجسـمه و .... ترجمه شده است که همه این موارد در هنرهای تجسـمی ریشه دارند و به گونه ای تصویر و حجم در آنها در نظر گرفته شده است. در واقع، می توان گفت مصـادیق نقش مـایه یا ایماژ در برابر واژگان و کلمات قرار دارنـد، یعنی یک بار انسان، کلمه ای را برای یک معنا به کار می برد و می گویـد «مـار» و یـک بار در برابر این واژه، تصویر و نقاشـی مار را به دیگری نشان می دهـد که به این تصویر، نقش مایه یا ایماژ گفته می شود. برای مثال، در نقوش تزیینی هنر اسلامی گاه از نقوش کتیبه ای استفاده می شود که به کاشی کاری هایی گفته می شود که در آن، آیـات قرآن یـا احـادیث به خـط ثلث نوشـته می شود و گاه از نقوش گیاهی یا حیوانی اسـتفاده می شود که در برابر

ص: ۲۲

نقوش کتیبه ای قرار دارد. بنـابراین، به هر یـک از نقوش گیـاهی یا حیوانی در فرهنگ اسـلامی که به تصویر گیاهان یا حیوانات می پردازد، نقش مـایه یـا ایماژ گفته می شود. همچنین در ادبیات علاوه بر کاربرد نقش مایه ها در هنرهای تجسـمی، اهل ادب از نقش مـایه هـای خیـالی اسـتفاده می کننـد و پیش از آنکه کلمات را در کنار یکـدیگر بنشاننـد، نقش مایه ها و تصاویر در قوه خیال آنان نقش می بندد و بر اساس صورت ها، واژگان را به خدمت می گیرند.(۱)

نقش مایه های هنری باعث برانگیختگی عاطفی در مخاطب می شود و اندیشه را در ضـمن یک تلقی هنری برمی انگیزد. همان طور که موسیقی بـا کمـک اصوات و همـاهنگی و تنـاسب میـان آنها موجب واکنش های عاطفی و تلاقی انـدیشه و احساس می گردد، نقش مـایه هـا نیز همین حالت را دارنـد و موجب انتقال و تثبیت انـدیشه می شونـد. به همین دلیل، گفته شـده است که نقش مایه یا ایمـاژ در هر فرهنگی، به ویژه در هنر ادیـان، عامـل انتقـال مفاهیم و معانی از جانب خالق اثر به مخاطبان است و پشت هر نقش مایه، خالق آن حضور دارد که با نقوش و اشـکال، صور خیال خود را در ضـمن نقش مایه ها متجلی می سازد. بسیاری از معانی و مفاهیم را بدون آموزش مستقیم و به صورت غیر مستقیم با کمک این نقش مایه ها می توان به مخاطبان منتقل کرد.

بـا توجه به اینکه اثر هنری در نهاد هنرمنـد شـکل می گیرد، ابتـدا ماجرا و رخـدادی در درون هنرمنـد صورت می پـذیرد. سـپس اثر هنری که برآیندی از افکار، عواطف، احساسات و تخیل هنرمند است، به مرحله ظهور و تجلی

۱- برای تعریف و کـاربرد تصویر یـا ایمـاژ در شـعر فارسـی نـک: محمـدرضا شـفیعی کـدکنی، صور خیال در شـعر فارسـی: تحقیق انتقـادی در تطـور ایماژهـای شـعر پارسـی و سـیر نظریه بلاـغت در اسـلام و ایران، تهران، نشـر آگـاه، ۱۳۷۲، ص ۸؛ احمـد ضابطی جهرمی، سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه، تهران، کتاب فرا، ۱۳۸۷، ص ۲۰.

ص: ۲۳

خواهد رسید. نقش مایه ها یا ایماژها از جمله عناصر تحقق بخشی هر اثر هنری است، به گونه ای که هنرمند با به کارگیری این عنصر، محتوا و خلاقیت ذهنی خود را پدیدار خواهد کرد. در واقع، آثار هنری به ویژه آن گاه که خلاقانه و ابداعی باشد، همواره به دلیل تکیه داشتن بر روح و درون هنرمند، رمز آلود و دارای حالت انعکاسی است و چه در کلمات و واژگان و چه در کاربرد نقوش، نقش مایه ها و رمزها، حقایق نهفته در آنها را می توان رمز گشایی و جلوه های پیشین آنها را کشف کرد. آثار هنری از جمله نقش مایه ها حکایت گر عمق، باطن و رازهایی هستند که در لایه های درونی بسیاری از آثار هنری نهفته است و با تأویل و انکشاف آن رموز می توان به کشف معنا دست یافت.

نماد

نماد

منظور از نماد یا سمبول(۱) در لغت، نشانه، علامت، رمز و اشاره است و در اصطلاح، عمل یا هنر به کار بردن نمادها، اصول به کار بردن رموز و علامات برای بیان عقیده یا یادآوری واقعه ای است. بعضی از محققان، استفاده از واژه «نماد» را برای «سمبول»، دقیق نمی دانند، اما این دو واژه در هنرهای تصویری به جای یکدیگر استفاده می شود. نمادگرایی نیز سبکی ادبی است که در آن تشبیهات بسیار به کار برده شود و برای هر فکر و تصور یا وصف و تشبیه، نماینده و مظهر یا سمبولی بیاورند، مثلاً سرو مظهر قد رعنا و گل مظهر چهره تر و تازه و ماه مظهر روی زیبا و تابان است. بعضی از محققان، خدایانی را که پیروان ادیان قدیم ساخته بودند، نمادهای قدرت و عظمت خداوند یا قوای طبیعت یا وقایع مهم تاریخی شمرده اند. البته گفتنی است در اواخر قرن

۱- Symbol.

ص: ۲۴

نوزدهم میلادی، نهضتی ادبی به نام سمبولیسم در فرانسه بر پا شد و گروهی از شاعران درصدد برآمدند رابطه اشیا را با روح انسان بیان کنند. پس نمادهایی برای اشیا، کلمات و اصوات قائل شدند و افکار و عواطف را با نمادها و اشارات غیر مستقیم نمایش می دادند. از نخستین کسانی که سمبولیسم را در ادبیات پایه گذاری کرد، شارل بودلر(۱) است که از طرفداران نظریه «هنر برای هنر» بود. وی با پیدا کردن این راه تازه، شیوه نوینی را بنیان گذاشت و با انتشار کتاب شعرش به نام گل های شرّ، دنیای شعر را تکان داد. وی معتقد بود دنیا، جنگلی مالامال از علایم و اشارات است. حقیقت از چشم مردم عادی پنهان است و فقط شاعر می تواند با قدرت ادراک خویش، با تفسیر و تعبیر این نمادها، آن را احساس و درک کند. (۲)

به تعبیر اهل بلاغت، نماد، رمز، مظهر یا سمبول به معنای ذکر مشبه به و اراده مشبه است. مثلاً قفس گفته می شود و از آن، دنیا اراده می شود که در این امر شبیه استعاره است، با این فرق که در کاربرد هر نماد یا سمبول ممکن است آن نماد بر چندین معنای نزدیک به مشبه به دلالت داشته باشد و همه آنها به ذهن مخاطب آید، ولی استعاره فقط به یک معنا دلالت دارد. برای مثال، وقتی گنبد در یک فیلم نشان داده می شود، هم می توان از آن تمدن اسلامی را اراده کرد و هم معماری آیینی مسلمانان یعنی مسجد و هم یک شهر اسلامی به ذهن می آید و گنبد نماد و سمبول همه آنهاست. با این حال، وقتی به یک انسان شجاع به صورت استعاره ای، شیر گفته می شود، در اینجا منظور از آن واژه، شیر جنگل است و دیگر معانی شیر به ذهن نمی آید

۱- Baudelaire.

۲- تقی پورنامداریان، رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۵، ص ۲۵؛ رضا سید حسینی، مکتب های ادبی، چاپ نهم، انتشارات نیل و نگاه، تهران، صص ۲۶۷ ۲۷۰.

ص: ۲۵

و لفظ بر آنها دلالت ندارد. به علاوه در استعاره، برای کاربرد یک لفظ در معنای دیگر باید حتماً با قرینه قطعی و روشن همان معنای دوم را اراده کرد، اما نماد در معنای خود فهمیده می شود و با شناخت عناصر فرهنگی، قرینه آن معنوی است.(۱) به همین دلیل، گفته شده است که هنرمندان و ادیبان، نمادها یا سمبول ها را از زمینه های فرهنگی که در جامعه وجود دارد، اقتباس می کنند و نمادها ناظر به عناصر موجود در بستری فرهنگی است که در آن استفاده می شود، به طوری که برای شناخت نمادها باید فرهنگی را شناخت که نمادها در آن شکل گرفته است.

در واقع، نماد یا سمبول در هنر همچون ادبیات به عنصری گفته می شود که بتواند تداعی گر مفهوم یا معنای دیگری باشد، به طوری که با نشان دادن نماد، معنا و مقصودی که نماد ناظر به آن است، به مخاطب منتقل گردد. نمادها می توانند عمومی و قراردادی باشند مثل اینکه ترازو نماد عدالت است؛ کبوتر نماد صلح و آشتی است؛ صلیب نماد حضرت مسیح علیه السلام است و گنبد یا کعبه نمادی از تمدن اسلامی. افزون بر آن، نمادها می توانند خصوصی و شخصی باشند که این امر بر آمده از خلاقیت هنرمند و ادیب است که می تواند نماد خاصی را در آثار خود به کار ببرد. البته طبیعی است مخاطب برای دریافتن معنای نمادهای خصوصی و شخصی نیازمند آشنایی با زبان هنرمند است و باید بتواند به کمک قراین و با ذکاوت و تیز هوشی، منظور هنرمند را دریابد. برای مثال، باید بداند مولوی، خورشید را نماد شمس تبریزی می داند. بنابراین، نمادها تنها با شناخت اصول مابعدالطبیعی و علوم مقدس و همچنین آگاهی به نمادشناسی و ادبیات ملل که نمادها در آن معنا و

۱- سیروس شمیسا، بیان، چاپ دوم، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۷۱، ص ۱۸۹.

ص: ۲۶

مفهوم می یابنـد، قابل فهم است و با اشـراف و تسـلط بر ادبیات ملت ها و مباحث تطبیقی می توان روح مشترک نمادها را در تمـدن هایی که دارای وحدت درونی هستند، بازخوانی کرد.(۱)

نمادها انتقال معنا و مفهوم را تسهیل می کنند و پیچیدگی و دشواری یک معنا را با سادگی و بساطت یک نماد می توان به مخاطب فهماند.(۲)

به همین دلیل، گاه در آثار هنری همچون سینما که نشان دادن یک مفهوم، هزینه فکری و مادی زیادی دارد، با استفاده از نماد می توان آن را به ذهن مخاطب منتقل کرد. برای مثال، گیبسون در فیلم آخرالزمان برای نشان دادن تضاد دو دوره، نخست، دوره ای پر از خشونت و خون ریزی را در یک جامعه بدوی نشان می دهد که تمام فیلم به تصویر چالش های موجود در این جامعه می گذرد. سپس در پایان فیلم، برای نشان دادن و القای دوره ای که در آن، خشونت و خون ریزی به سـر می آید و قبایل بدوی درگیر جنگ، به صـلح و آرامش می رسـند، از یک نماد اسـتفاده می کند. وی در این صـحنه پایانی، قایقی را به همراه یک صلیب نشان می دهد که کنـایه از پایـان یـافتن جنـگ و خون ریزی و اسـتقرار یـافتن آرامش و صـلح است. در واقع، وی برای نشان دادن یک طرف این تضـاد که خون ریزی و توحش است، دو سـاعت فیلم می سـازد و برای نشـان دادن طرف دیگر، تنها از یک نماد اسـتفاده می کنـد؛ نمـادی که توانـایی برابری در برابر مفهوم مخـالف خود را دارد و تضاد را به وجود می آورد. درام با این تضاد مفهومی که در یک طرف آن، نماد وجود دارد، به پایان می رساند.

---

۱ - Ananda Coomaraswamy, Traditional Art and Symbolism, Ed. Roger Lipsey, Princeton University Press. United State, ۱۹۷۷, p.۳۳۰.

۲ - Frithjof Schuon, Understanding Islam, Foreword by Annemarie Schimmel, world Wisdom, United States, ۱۹۶۳, p.۱۸۰.

ص: ۲۷

بنـابراین، نمادهـا در آثار هنری نقش مهمی دارنـد و یکی از بهترین ابزارها برای انتقال معنا در آثار هنری تلقی می شونـد، به طوری که یکی از عرصه هایی که خلاقیت های هنرمند در آن متجلی می گردد، شیوه به کارگیری نمادهاست.

نشانه

نشانه

گفته شـده است که نشـانه، نمـاد و سـمبول عینی است که معنـای آن صـریح است، ماننـد علاـیم راننـدگی، نشـان المپیک، ناقوس، صلیب، ترازوی بالای کاخ دادگستری، حلقه در دست کردن و امثال آنها.(۱) برخی نشانه شناسان بر این باورند که در نشانه، رابطه ای میان دال(۲) و مدلول(۳) وجود دارد که این رابطه، قراردادی و توافقی است و این قراردادها در هر فرهنگی می توانـد متفاوت و دارای معنا و مفهوم خاصی باشد. در نشانه شناسی دال ها، عناصر فیزیکی، بازنمایانه ای هستند که مخاطب را به سوی معنایی بدیهی و روشن یا غیر بدیهی و غیر روشن رهنمون می سازند که مدلول نامیده می شود و این فرآیند متشکل از دال و مدلول را دلالت می نامنـد. در هر فرهنگی، ممکن است برای نشان دادن مـدلول، از دا ل های متفاوت و متناسب با آن فرهنگ اسـتفاده شود. برای مثال، ممکن است برای نشان دادن خوشـبختی در یک کشور آسـیای شرقی، از نمادی به عنوان دال استفاده شود، در حالی که در فرهنگ دیگر، دال دیگری برای این معنا و محتوا به کار رود. حتی گاه ممکن است اسـتفاده از یک دال در دو فرهنگ، معنای متضاد داشـته باشد، به طوری که گاه یک دال همچون اژدها می تواند در یک فرهنگ، نماد خوشبختی باشد و در

۱- بیان، ص ۱۹۸.

۲- signifier.۲.

۳- signified.

ص: ۲۸

فرهنگ دیگر، نمادی از بدبختی و بدیمنی محسوب شود. در هر فرهنگی، از نشانه های دیداری و شنیداری متفاوتی استفاده می شود و ردّ پای بسیاری از این نشانه ها را در آثار هنری و معماری هر سرزمینی می توان یافت. برای مثال، کلمه ها، رنگ ها، نقوش، صداها، فضا، سازه های معماری و تصاویر در هنر هر تمدنی، مضامین و محتوای خاصی را به مخاطب منتقل می سازد و هر یک از آنها برای پیروان و آشنایان هر فرهنگ و تمدنی، به منزله مشخصه حسی خاص است.

به دلیل اهمیت کاربرد در هر فرهنگ و تمدن گفته شده است حتی اشکال، صداها، الفاظ و تمام مدیوم ها یا رسانه ها ممکن است از یک منطقه تا منطقه دیگر دارای معانی متفاوت باشند و چه بسا کاربرد واژگان، تصاویر و نقوش در شهرها و سرزمین های متعدد، معانی متفاوتی داشته باشد. حتی گاه آشنایی با کاربرد واژگان و تصاویر در میان مردم آن قدر مهم است که شاید دو لفظ و واژه که هم پوشانی معنایی دارند، هنگام استفاده برای یک فرد، دو احساس متفاوت را در او برانگیزانند. برای مثال، اگر به فردی گفته شود: «تو همچون آهو هستی»، در او احساس خوبی به وجود می آید، اما اگر به او گفته شود: «تو همچون حیوان هستی»، در او احساس بدی به وجود می آید. این دو واژه هم پوشانی معنایی دارند، اما به دلیل استفاده از این دو واژه در کاربرد و بافت معنایی متفاوت، کاربردهای متعدد خواهند داشت. بنابراین، باید به اهمیت قراردادها، کاربردها و رابطه دال و مدلول در فرهنگ ها توجه کرد و آموزش دید. فهم نقش مایه ها و نمادها نیازمند آشنایی با سنت تاریخی هر سرزمین است و فهم آثار هنری نیز نیازمند راهنمایی فرهنگی است. به همین دلیل گفته شده است که یک مسلمان ناآشنا به کاربرد نقش مایه ها و

ص: ۲۹

سمبول های بودایی، فهمی را که یک بودایی از سنت تاریخی خود دارد، هنگام دیدار از معابد بودایی به دست نمی آورد و لذت و بهجت حاصل از فهم و شناخت آن عناصر در او به وجود نخواهد آمد، همان طور که یک بودایی نیز در مواجهه با نقش جهان یا مسجد جامع اصفهان به دلیل ناآشنایی با سنت اسلامی چنین وضعی خواهد داشت.

امروزه رسانه ها، وسیله ای هستند که به وسیله آنها نظام نشانه ها (پیکتوگراف ها، حروف الفبا و غیره) برای ثبت ایده ها عملی می شود.(۱) همچنین فرآیند ثبت ایده ها، دانش یا پیام ها به شکل فیزیکی را در مبحث نشان شناسی، بازنمایی گویند و در تعریفی دقیق تر، منظور از بازنمایی، استفاده از نشانه ها (تصاویر، صداها و غیره) برای القای کلام، تصویر، ترسیم یا بازتولید چیزی است که به شکل فیزیکی، درک، احساس، تصور یا لمس می شود.(۲) امروزه هر تصویر پرده سینما نیز می تواند یک نشانه تلقی گردد که به گونه ای عالم واقعیت را بازنمایی می کند و گاه فراتر از عالم واقعیت، وقتی با عناصر سینمایی همچون نورپردازی، مونتاژ، پی درپی شدن صحنه ها و دیگر عناصر سینمایی همراه می گردد، می تواند معانی بیشتری را به مخاطب منتقل سازد.(۳)

واکنش فطری در برابر عناصر هنری

واکنش فطری در برابر عناصر هنری

بسیاری از هنر شناسان بر این باورند که انسان نسبت به عناصر طبیعی همچون رنگ، فضا، خطوط، نقوش، رنگ ها و امثال آنها واکنش فطری و طبیعی دارد و

۱- مارسل دانسی، نشانه شناسی رسانه ها، ترجمه: گودرز میرانی و بهزاد دوران، ص ۱۹.

۲- مارسل دانسی، نشانه شناسی رسانه ها، ترجمه: گودرز میرانی و بهزاد دوران، ص ۲۰.

۳- نک: یوری لوتمن، نشانه شناسی و زیبا شناسی سینما، ترجمه: مسعود اوحدی، انتشارات صدا و سیما، تهران، ۱۳۷۵، ص ۵۸.

ص: ۳۰

هر یک از این رسانه ها می توانند احساس، معنا، علاقه و تنفر خاصی را در روح ما بیافرینند. واکنش انسان در برابر خطوط افقی، عمودی و اریب، رنگ ها، اشکال هندسی، صداها، کلمات، ترکیب بندی (کمپوزیسیون)، تضاد (کنتراست) و امثال آنها، غریزی و مطابق با طبیعت است. درک و فهم مفهوم زیبایی و زشتی، امری ذاتی و فطری است و در همان معنایی فهمیده می شوند که در تعاریف عرفی و بنای عقلاـ به کار رفته است و به عنوان مفاهیمی فرادینی و مستقل از مصادیق، دارای ملاک های جمعی اند که حتی اگر نتوان تعریفی مشترک از آنها ارائه داد و با صدها توصیف هنوز ابهام داشته باشند، اما باز این امر به معنای ناتوانی از درک مفهومی آن واژه ها نیست. همه انسان ها از جمله انسان شرقی و غربی، سیاه و سفید، دین دار و بی دین، پیرو ادیان ابراهیمی یا غیر ابراهیمی و به طور کل، همه انسان ها از عناصر و رسانه های هنری همچون صدا، رنگ، تصویر، خط، حجم و... تصور مشابهی دارند؛ زیرا انسان ها در فطرت و طبیعت خویش با وجود تفاوت در فرهنگ و تمدن، تقریباً واکنش های مشابه دارند و نسبت به بسیاری از رسانه های هنری دارای رفتار یکسان هستند. آموزش، آداب و سنت و شرایط تربیتی و زیست محیطی گاه به تفاوت علایق و سلیقه ها دامن می زنند، نظام معنا سازی متفاوتی را بنیان می نهند و در داوری های زیبایی شناختی مؤثر هستند. اگر چنین نبود، واکنش انسان ها در همه جای عالم بر آمده از روح و طبیعت انسان بود و در فطرت و طبیعت فرق زیادی با یکدیگر نداشتند.

در واقع، در کنار این عناصر فطری و غریزی، مجموعه عوامل قراردادی که شامل مجموعه آموزش های بومی، سنتی، فرهنگی، شرایط زیست محیطی و... است، در فهم ما از آثار هنری، لذت های زیبایی شناختی و داوری ها دخالت دارند و موجب تفاوت در ذایقه ها و

ص: ۳۱

علایق می گردند. هر انسانی نسبت به بخشی از عناصر هنری واکنش فرهنگی دارد و با توجه به آموخته ها و تربیت خود حساسیت های خاصی نشان می دهد. این بخش از عوامل قراردادی، متکثر است و از یک جامعه تا جامعه دیگر اختلاف دارد و در واقع، مبتنی بر شیوه و سبک زندگی انسان هاست، به طوری که اگر فردی با نشانه ها، نمادها و دیگر عناصر فرهنگی جامعه خود آشنا نباشد، بخشی از مفاهیم و مضامین موجود در آثار هنری را نخواهد فهمید و با آن آثار ارتباط برقرار نخواهد کرد؛ همان طور که اگر فردی وارد فرهنگی دیگر شود، نمی تواند همچون فرد بومی مضامین آن آثار هنری را بفهمد. از این رو، ضرورت درک عناصر هنری در یک فرهنگ اقتضا می کند به عناصر هنری آن اشراف داشته باشیم، آموزش ببینیم و معانی آنها را بفهمیم.

خطوط و نقوش

خطوط و نقوش

همان طور که اشاره شد، انسان ها نسبت به خطوط و نقوش همچون دیگر عناصر موجود در هنرهای تجسمی، واکنش فطری دارند و هر یک از انواع نقطه، خط، سطح و حجم با تمام انواع و اقسامشان می توانند معنا و مفهوم خاصی را به ما منتقل سازند و گاه با هم معنا می یابند، به طوری که نیروهای برخوردار از جذابیت بصری همچون نقطه، خط و سطح بر زمینه ای از نور قرار دارند و در میدان نور عمل می کنند. این زمینه و میدان، به عنوان زمینه ای جدایی ناپذیر از واحدهای بصری مشخص بر سطح شبکیه ای چشم ها تجسم می یابد. به همین دلیل، گفته شده است که واحدهای بصری را نمی توان به صورت واحدهای جدا از هم پذیرفت، بلکه آنها با هم دیده می شوند.(۱) گرافیست ها معتقدند که سرد

۱- جئورگی کِپس، زبان تصویر، ترجمه: فیروزه مهاجر، چاپ دهم، سروش، تهران، ۱۳۸۴، ص ۲۰.

ص: ۳۲

بودن، سکون و آرامش از ویژگی های خط افقی است و استفاده از خطوط محیطی افقی می تواند این حس را به مخاطب منتقل سازد. این خط، ساده ترین شکل خط راست است و این خط، حالتی محافظت کننده دارد که می تواند در سطوح گوناگون و جهت های مختلف گسترش یابد که به تعبیر هنرپژوهان به صورت آگاهانه ترین حرکت خون سردانه به کار می رود.(۱) خط عمودی نیز در تضاد کامل با خط افقی، احساس ابهت، شکوه، استواری و گرم بودن را منتقل می سازد و نسبت به خط افقی با زاویه راست قرار می گیرد و مسطح بودن آن سبب می شود احساس ارتفاع بیشتر به چشم آید. از این رو، گفته شده است که خط عمودی، آگاهانه ترین فرم بر حرکت های گرم است یا خط اریب و کج، حد وسط خط گرم و سرد است که حرکت و جنبش را به انسان منتقل می سازد و هر دو صدای سرد و گرم را داراست و آگاهانه ترین فرم برای حرکت های بی پایان سرد و گرم تلقی می شود. حتی میزان زاویه و تلاقی آنها با خطوط دیگر، پهنا و یا باریکی خطوط، تکرار و ترکیبشان، انحنا و تضادشان و امثال آنها معنا و مفهوم خاصی را منتقل می سازند و ریتم، هماهنگی، تضاد، تناسب و ترکیب بندی را می آفرینند. به طوری که خط راست در انتها تمایل دارد از حالت خطی به سطح تبدیل گردد یا از سه خط شکسته اریب و حاده، مثلث به وجود می آید که سطحی با سه خط در آن وجود دارد که با یکدیگر تضاد دارند. یا از یک خط منحنی و مدور، دایره به وجود می آید و هر یک از این دو سطح دایره و مثلث با یکدیگر در تضادند. در واقع، با شکل گیری خطوط، شکل های متفاوت به وجود می آیند که هر یک از آنها می توانند مفاهیم خاصی را منتقل سازند.(۲)

۱- نک: واسیلی کاندینسکی، نقطه، خط و سطح، ترجمه: پریسا محقق زاده، انتشارات مارلیک، تهران، ۱۳۸۶، ص ۴۵.

۲- نک: واسیلی کاندینسکی، نقطه، خط و سطح، ترجمه: پریسا محقق زاده، انتشارات مارلیک، تهران، ۱۳۸۶، صص ۴۳ ۸۷.

ص: ۳۳

استفاده از خطوط در آثـار جنبش های مهم هنری جایگاه مهمی دارد و از آنها در انتقال مفهوم و معنا در هنرهای تجسـمی اسـتفاده می شـود. برای مثـال، در غـالب آثـار نقاشـان رمـانتیست در قرن نـوزدهم، همچـون داویـد، گویـا، ژریکـو، دلاـکروا و...، از خطوط محیطی(۱) اریب، بسیار اسـتفاده شـده است. هنرمنـدان رمـانتیست نیز برای انتقـال آن حس نـاآرامی، جنبش، اعتراض و مخالفت با وضـع موجود که از ویژگی هـای سیاسـی دوران این هنرمنـدان بوده است، در آثـار خود از خطوط اریب به طور فراوان اسـتفاده می کردنـد. در آثـار آنان، اسـتفاده از خطوط اریب و کـج در خـدمت بیان حالتی اعتراضـی، جنبش و خروش، عصـیان و مخالفت بوده است (تصویر۱) و آنان با آشـنایی به مبانی هنرهای تجسمی به خوبی می دانستند که این عناصر هنری می توانند این احساسات را به مخاطبان منتقل سازند.

(تصویر ۱)- کلکك مدوسا اثر ژریکو

لطفاً برای مشاهده عکس به فایل پی دی اف مراجعه کنید

۱- out lines.

ص: ۳۴

انسان وقتی در کنار ساحل دریا قرار می گیرد، ناخودآگاه، با دیدن خطوط محیطی دریا که از دور به صورت خطی افقی دیده می شود، احساس آرامش می کند یا وقتی زیر یک ساختمان مرتفع یا یک مناره بلند قرار می گیرد، (تصویر۲) ناخودآگاه، زبان به ابهت و شکوه می گشاید و خط عمودی حاصل از خطوط محیطی ساختمان حس شکوه و ابهت را در او به وجود می آورد. این امر جز به دلیل تأثیر فطری خطوط بر روان ما نیست. به همین دلیل، در معماری مسیحی، برای القای ابهت و شکوه خداوند، کلیساها را بسیار مرتفع می ساختند و این ارتفاع همراه با فضایی بسته و کم نور، حس خاص و غریبی بر انسان می گذارد یا در فرهنگ اسلامی، معماران تلاش می کردند مساجد را مرتفع و بلند بسازند یا از مناره های بسیار بلند و مرتفع استفاده کنند. بر همین اساس، فقها در فقه با دلیل نظر داده اند که در سرزمین های اسلامی، کلیساها نباید مرتفع تر از مساجد ساخته شوند؛ چون در این صورت، مفهوم شکوه و ابهت را القا می کنند.

تصویر شماره ۲

لطفاً برای مشاهده عکس به فایل پی دی اف مراجعه کنید

ص: ۳۵

کانت نیز در ایجاد تفاوت و تمایز میان زیبایی و والایی هشیارانه یا ناهشیارانه به این نکته روان شناختی خطوط توجه داشته است و مثالی را که برای تفهیم مفهوم والایی بیان می کند، کوه است. به نظر او، با دیدن کوه انسان دارای داوری زیبایی شناختی نیست، احساس والایی و ابهت در او شکل می گیرد که به دلیل تأثیر خطوط عمودی بر انسان است. بر اساس نظام فلسفی کانت، اگر قوه خیال نتواند یک امر خارجی را تحت مقولات فاهمه بیاورد و به تعبیر دیگر، از مرحله مقولات فاهمه فراتر رود، در این حالت، قوه خیال از مقولات فاهمه فراروی می کند و به سوی ایده های عقل می رود که از بازی قوه خیال با ایده های عقل، به جای حکم زیبایی شناختی، حکم به والایی داده می شود. برای مثال، به جای آنکه گفته شود این کوه زیباست یا این اقیانوس زیباست، گفته می شود این کوه شکوه مند است یا این اقیانوس چقدر باعظمت است.(۱)

نقاشی، حجم و صدا

نقاشی، حجم و صدا

استفاده از رنگ، خطوط، حجم و صدا به عنوان مهم ترین رسانه های هنری جایگاه خاصی در همه آثار هنری دارند و این عناصر باعث شکل گیری و خلق اثر هنری می شوند. در قرون گذشته، این عناصر هنری یکی از بهترین عوامل بیان و انتقال معنا به مخاطبان بوده است و هنرمندان، مفاهیم، اعتقادات و باورهای خویش را در قالب این عناصر به دیگران منتقل می کردند، به طوری که با تحلیل آثار هنری می توان افکار و اعتقادات هنرمند را ارزیابی کرد و از افکار او تفسیری

۱- ایمانوئل کانت، نقد قوه حکم، ترجمه: عبدالکریم رشیدیان، چاپ دوم، نشر نی، تهران، ۱۳۸۲، صص ۱۳۸ ۱۳۹.

ص: ۳۶

ارائه داد. در گذشته و در میان جوامع متفاوت، کارکردهای زیادی برای نقاشی و تصاویر قائل بودند و حتی از نمایش آثار تصویری در درمان بیماری ها استفاده می کردند، به طوری که برای مداوای افرادی که تب بالایی دارند، از نمایش نقاشی هایی با مضمون چشمه ها، رودخانه ها و دیگر تصاویر طبیعی استفاده می شد. سرخپوستان نیز معتقد بودند میان سلامتی و زیبایی ارتباط وجود دارد. به نظر آنان، دیدن یک تصویر سبب می شود. نیرویی که در نقاشی ها وجود دارد، به بیمار منتقل گردد. آنان میان نقاشی ها و خدایان ارتباط قائل بودند و بر این باور بودند که خداوند از طریق نقاشی ها به درمان بیماران کمک می کند. حتی بعضی از نقاشان همچون ماتیس و سان فرانسیس برای درمان بیماری ها، بعضی از تابلوهای نقاشی را به بیماران قرض می دادند و معتقد بودند این تابلوها در درمان بیماری هایی همچون افسردگی به آنان کمک می کند و توصیه می کردند هنگام سردرد، یک تابلو را روی سرتان بگذارید تا بهبود یابید.(۱) در واقع، این امور بیانگر این نکته لطیف است که انسان زمانی با پدیده ها بهتر ارتباط برقرار می کند که تجربه حسی و مشاهده ای از آنها داشته باشد. شاید یکی از مهم ترین دلایل روان شناختی در بت پرستی جوامع بدوی و رشد نیافته در طول تاریخ تمدن بشری این بوده است که انسان دوست داشته است، موجود انتزاعی و غیر مادی همچون خداوند را هم به شکل تصویری و حسی برای خود متجسم سازد. انسان زمانی که از موجودی، تصویر حسی و سپس خیالی داشته باشد، آن تصویر بیش از واژه ها و کلمات در او ماندگار خواهد ماند و راحت تر و به آسانی برای او تداعی خواهد شد.

لطفاً برای مشاهده عکس به فایل پی دی اف مراجعه کنید

۱- ورونیک آنتوان آندرسن، هنر راهی برای شناخت جهان، ترجمه: مریم چهرگان و محمودرضا بهمن پور، چاپ و نشر نظر، تهران، ۱۳۸۷، صص ۲۰ ۲۳.

ص: ۳۷

استفاده و کاربرد خطوط نازک، کلفت و خشن، موّاج و منحنی و راست در اثر هنری، با روحیات هنرمند و کنش های روحی او رابطه دارد. روان شناسان با بررسی کاربرد انواع خطوط، نوع رنگ ها و صداها، تحلیل روان شناختی از هنرمند ارائه می دهند و این عناصر هنری نمادها و سمبول هایی هستند که ما را به سمت معنا و مفهوم منتقل می سازند و نسبت به معنا جنبه نشانه شناسانه دارند. استفاده ون گوگ، نقاش اکسپرسیونیست، از خطوط آشفته، موّاج و پریشان، بیانی از حالات و هیجان های روحی او و نشان دهنده سبکی است که وی به آن وفادار است. (تصویر۳) همچنین استفاده هنرمندانی همچون هنری ماتیس از خطوط ملایم و نازک یا استفاده هنرمندان پوریسم از خطوط منظم و منطقی یا استفاده نقاشان عصر صفویه از رنگ های ملایم و سرد (تصویر۴) یا استفاده هنرمندان عصر قاجار از رنگ های تند و گرم (تصویر۵) می تواند تحلیلی روان شناختی و جامعه شناختی از این هنرمندان را برای ما به همراه داشته باشد. فراتر از شناخت هنرمند نیز به ما در شناخت دوران های گذشته کمک می کند.

(تصویر۳) نقاشی وان گوگ

ص: ۳۸

لطفاً برای مشاهده عکس به فایل پی دی اف مراجعه کنید

(تصویر ۴) مسجد جامع امام در اصفهان

لطفاً برای مشاهده عکس به فایل پی دی اف مراجعه کنید

(تصویر ۵)- نقاشی عصر قاجار

ص: ۳۹

پژوهشگران هنر گاه با تحلیل آثار هنری، وضعیت اجتماعی، سیاسی و مذهبی دوره های متفاوت تاریخی را ارزیابی می کنند. در واقع، همه رسانه های هنری، به تحلیل مورخان هنر از تاریخ و فهم دوره های متفاوت مدد می رسانند. در تاریخ هنر شرق و غرب به دسته بندی خاصی در کاربرد نقوش، رنگ ها، موسیقی، خطوط و دیگر عناصر هنری می توان دست یافت و به طور نسبی درباره کاربرد هر یک از این عناصر در دوره های متفاوت قضاوت کرد. حتی گاه هنرمندان، سفرنامه های خود را با تصاویر و نقاشی همراه می کردند یا گاه کتاب های پزشکی، تاریخی و جانورشناسی را با خلق آثار نقاشی و تزیینی همراه می کردند که در فرهنگ اسلامی، آثاری همچون منافع الحیوان بختیشوع، جامع التواریخ رشید الدین فضل الله (تاریخ مغولان)، الآثارالباقیه ابوریحان بیرونی، مفیدالخاص ابوبکر زکریای رازی (گیاه شناسی)، کتاب الاغانی، کلیله و دمنه و ... از جمله کتاب های علمی و فرهنگی است که علم و هنر در کنار یکدیگر به خدمت گرفته شده اند. در این آثار، نقاشی علاوه بر به خدمت گرفته شدن برای علم، توصیفی از وضعیت فرهنگی و اجتماعی دوران را برای ما به همراه می آورد.

آمیختگی میان زندگی و هنر در تاریخ گذشته جوامع، امری مسلّم و قطعی است. اقوام بدوی به سمت تصویر و حجم و استفاده از آنها در جنبه های آیینی گرایش داشتند. تصور آنان بر این بود که تصویر یا مجسمه هم زاد فرد است و میان وجود انسان واقعی و مجسمه او ارتباط وجود دارد. مجسمه سازی در تاریخ ادیان نقش قابل توجهی دارد و چه در ادیان غیر ابراهیمی که مجسمه سازی جنبه آیینی دارد و جزء تفکیک ناپذیر مذهبشان است و چه در بعضی از ادیان ابراهیمی در زمان ما همچون مسیحیت، که

ص: ۴۰

مجسمه سازی در هنر این دین، نقش در خور توجهی دارد، همواره رابطه ای میان معنا با مجسمه و حجم دیده می شود. از یک منظر توصیفی و بدون آنکه در مقام داوری و تصدیق دینی باشیم، باید گفت بی تردید، با دیدن مجسمه های هندو و بودایی، تعالیم هندو و بودیسم را در حالت قرار گرفتن دست و پا و وضعیت مجسمه ها می توان مشاهده کرد و مجسمه یا حجم می تواند بیانگر افکار و اعتقادات مذهبی آن جامعه باشد.

همچنین موسیقی و صدا مانند نقاشی و مجسمه، از دیگر عناصر هنری است که می تواند در شناخت فرهنگ و جوامع به ما کمک کند. به همین دلیل گفته اند هنرها، راهی برای اطلاع رسانی و اندیشیدن، مرئی کردن نامرئی ها، اثرگذاری بر جهان، بیان احساسات، جامعه شناسی، بوم شناسی و مردم شناسی و راهی برای نمایش جهان درون و بیرون است که از گذر زمان برای آیندگان باقی می ماند و آیندگان می توانند با دیدن نقاشی، حجم و موسیقی، وارد فضای زندگی گذشتگان خود شوند.(۱)

رنگ ها

رنگ ها

استفاده و کاربرد رنگ ها در زندگی ما، امری آشکار است و تأثیرات روان شناختی و زیبایی شناختی آن در زندگی انسان ها مورد تأیید روان شناسان است. وجود رنگ ها در زندگی انسان ها تاریخ کهنی دارد و از شناسایی اولین مکان های زیست انسانی در دوره پارینه سنگی، وجود رنگ ها در زندگی انسان های نخستین تشخیص داده شده است. بیش از آنچه تصور می شود، رنگ ها فقط در آثار هنری به کار نمی روند و تنها جنبه هنری ندارند، بلکه علاوه بر آثار هنری در محیط

۱- نک: هنر، راهی برای شناخت جهان، صص ۵ ۸۰.

ص: ۴۱

زندگی انسان ها حضور دارند. امروزه در دکوراسیون خانه ها، رستوران ها، بیمارستان ها، آسایشگاه ها و بسیاری از مراکز تجاری، درمانی و شخصی، استفاده از رنگ ها بیش از هر امر دیگری ضروری است و شاید کمتر فردی است که درباره رنگ مکان زندگی، وسایل منزل یا محل کار خود، دغدغه نداشته باشد و بی اعتنا از کنار آن بگذرد. برای مثال، استفاده از رنگ قرمز در رستوران ها برای افزایش اشتها و رنگ سبز در اتاق های عمل برای ایجاد آرامش و تمرکز یا رنگ صورتی در مراکز بازپروری برای کنترل هیجان های روانی یا استفاده از رنگ های خاص در مشاغل ویژه، خیابان ها و محیط های کاری، متناسب با شغل و مکان، امری رایج است، به گونه ای که رنگ درمانی مقوله ای پذیرفته شده نزد روان شناسان است و آنان به کارکردهای رنگ در درمان بیماران اذعان دارند. حتی با توجه به نظریه جدید علمی درباره رنگ که به ارتباط آن با نور برمی گردد، مهندسان و معماران به کاربرد نور و رنگ در محیط های درمانی، اداری، مسکونی، تجاری، تحصیلی و تفریحی توجه دارند.

در دوره های گذشته، اندیشمندان، فیلسوفان، عارفان و طبیعی دانان همواره به تحلیل و بررسی سازوکار دیدن و نقش نور و رنگ ها در آن می پرداختند و در کتاب های خویش درباره ادراک و نور نظریه پردازی می کردند. بعضی بر این باور بودند که میان چشم و جسم خارجی هیچ واسطه ای قرار ندارد و دیدن بدون واسطه شیء دیگر رخ می دهد. بعضی از دیگر اندیشمندان نیز تصور می کردند هنگام دیدن، نوری از چشم به سمت اشیای خارجی ساطع می گردد و انسان آن جسم خارجی را می بیند. به تدریج هم این نظریه پذیرفته شد که پس از تابش نور بر شیء خارجی و انعکاس نور از جسم خارجی به چشم انسان، دیدن تحقق می یابد. در این راستا، فیزیک دان ها و طبیعی دانان به مسئله نور و تجزیه و

ص: ۴۲

تحلیل انواع رنگ ها و نسبت میان رنگ با نور توجه نشان دادند. دانشمندان اسلامی از جمله ابن هیثم و الحزین نیز از نخستین کسانی بودند که درباره فیزیک نور و طیف رنگی، سخنان درخور توجهی داشته و بعضی از دانشمندان غربی تحت تأثیر افکار آنها بوده اند.(۱) امروزه بر این مسئله توافق عمومی وجود دارد که همه رنگ ها وابسته به نور هستند و رنگ، ذاتی پدیده ها نیست و هیچ شیئی در درون خود رنگ ندارد. در واقع، آنچه را به عنوان رنگ تصور می کنیم، بازتاب امواج نور است، به طوری که از برخورد نور به یک شیء خارجی که مثلاً ـ سبز رنگ است، آن پدیده همه امواج رنگی غیر از رنگ سبز را جذب می کند و از بازتاب طول موج های سبز، چشم ما آن را به رنگ سبز می بیند. درجه بندی در میان رنگ ها بر اثر تفاوت طول موج های انرژی تابشی و بر اساس ساختار ویژه سطح شبکیه ای که این درجه بندی ها روی آن صورت می گیرد، ایجاد می شود. بر اثر این واکنش متقابل نور و ساختار شبکیه ای نسبت به یکدیگر، رنگ های سرخ، زرد، آبی و ... به احساس ما می آیند. در واقع، روشنایی رنگی و میزان تابان تر بودن و درخشندگی رنگ ها نیز با حساسیت متفاوت شبکیه نسبت به طول موج های مختلف مرتبط است.(۲) در فصل بعد، دیدگاه معناشناسانه عارفان و حکیمان درباره انواع رنگ ها و اینکه هر رنگ چه معنا و مفهومی را منتقل می سازد، بحث و بررسی می شود.

سازه های معماری

سازه های معماری

خلق اثر هنری تا حد زیادی با شرایط محیطی از جمله اقلیم، منابع طبیعی و شرایط جغرافیایی مرتبط است، به طوری که هنرمندان در خلق مضامین،

۱- نک: حبیب الله آیت اللهی، مبانی رنگ و کاربرد آن، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۸۱، صص ۱۱ ۳۲.

۲- زبان تصویر، ص ۱۲۵.

ص: ۴۳

تصویرها و نقش مایه های هنری تا حد فراوانی از محیط پیرامونی خویش متأثر هستند. هنرپژوهان، آب و هوای لطیف یک منطقه را در دقت نظر و روحیه لطیف هنرمندان آن منطقه مؤثر می شمارند و نقش مایه های یک اثر هنری را متأثر از نوع تجربه بصری یک هنرمند از محیط اطراف خویش می دانند. در این راستا به کارگیری نقش کوه ها بر آلات سفالین کهن یا حیواناتی همچون بز کوهی، شیر، پلنگ، گاو و گراز را که جزئی از هنر ایران است، تحت تأثیر این تجربه بصری و دیداری دانسته اند. حتی به کارگیری گل و گیاه و تصاویر گیاهی در آثار ایرانیان را بر آمده از محیط طبیعی هنرمندان تلقی کرده اند.

آرتور پوپ، از جمله مورخان برجسته هنر، تأثیر جغرافیا، منابع طبیعی و اقلیم را در خلق اثر هنری هنرمند به طور نسبی می پذیرد، اما از تمامیت گرایی این نظریه و جبر جغرافیایی به شدت انتقاد می کند. وی با وجود پذیرش دخالت عناصر طبیعی در الهام بخشی هنرمند، با این نگرش مخالف است که آثار هنری صرفاً تابعی از شرایط جغرافیایی و محیطی باشد، بلکه با نظایری که مطرح می سازد، دخالت عواطف بشری و خلاقیت های فردی را در این عرصه تأیید می کند. پوپ، نظریه جبر جغرافیایی را بر آمده از نظریه های قرن نوزدهم در تطبیق میان روش علمی با پدیده های فرهنگی می داند که ناتورالیست های این دوران تأیید کرده اند. وی، این کار را تلاشی برای کاهش نقش انسان و خلاقیت های فردی او و نادیده گرفتن توانایی هایش در جهان قلمداد می کند، به طوری که این نظریه را از بیان ماهیت و منشأ اثر هنری ناتوان می داند.(۱)

۱- آرتور پوپ، «رابطه جغرافی و هنر در ایران، کتاب معنویت در هنر»، گردآوری: هوشنگ وزیری، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۸۱، صص ۱۳۸ ۱۳۹.

ص: ۴۴

پوپ معتقـد است جبر جغرافیا، قلب واقعیت است و این عقیده را نمی پذیرد که محیط های مشابه، فرهنگ های مشابهی را پدید می آورد و عکس این نظریه را صـادق می دانـد. وی می گویـد پشم، آب و گیاهـان رنگی در بسـیاری از منـاطق جهان یافت می شود، ولی موجب بـافتن فرش هـای زیبـا نشـده است یـا خاک رس در بیشتر مناطق دنیا به چشم می خورد، اما موجب خلق آثار سـرامیک نشده است. از طرف دیگر، با وجود آنکه مواد ساختن برخی آثار هنری در بعضـی از مناطق وجود نداشـته است، آن آثار رشد یافته است. برای نمونه تولیـد نقره در سیسـتان ایران بـا تولیـد انبوه وسایـل و آلاـت نقره ای در این منطقه، سازگاری جغرافیایی و محیطی ندارد و ابزار نقره ای در این منطقه بدون استفاده از مواد خام محلی رشد یافته است.

به نظر او، سلسـله جبـال آنـد در شـیلی و کوه هـای سـیرا در کالیفرنیـا یا چین و هنـد از نظر اوضاع طبیعی دره ها و رودها و شـرایط جغرافیایی، وجوه تشابه متعددی دارند، ولی فرهنگ های این دو منطقه مشابه نیستند و آثار هنری متفاوتی در این مناطق شکل گرفته است. همان طور که شـیر بال دار، هیولا و اژدها که در آثار هنری خاور دور و اروپا دیده می شود، در هیچ جای دنیا وجود ندارد و تنها بر آمده از قوه تخیل و ذهن هنرمند بوده است.(۱) از این رو، پوپ، انسان را تابع و محـدود شده به طبیعت نمی داند، بلکه اراده انسـانی را حـاکم بر طبیعت می شـمارد و تعامـل جغرافیـا و انسـان و تأثیر و تأثر آن دو را گوشـزد می کنـد. از نظر او، انسان، قربانی دست و پا بسـته نیروهای خارجی نیست و فرهنگ بشـری نیز نمی تواند مولّد طبیعت به معنی محدود کلمه باشد. اگر جغرافیا، آدمی را می سازد، آدمی نیز جغرافیا را می سازد، چه از ادوار ماقبل تاریخ به شیوه های مختلف، طبیعت را ناگزیر به اطاعت از خود

۱- آرتـور پـوپ، «رابطه جغرافی و هنر در ایران، کتـاب معنـویت در هنر»، گردآوری: هوشـنگ وزیری، سازمـان چـاپ و انتشـارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۸۱، صص ۱۴۲ ۱۴۱.

ص: ۴۵

کرده، در کارهـای آن دست برده و اراده اش را بر عظیم ترین و خیره سـرترین واقعیت های آن تحمیل کرده است.(۱) بنابراین، وی اراده و خواست انسانی را یک عامل جغرافیایی تلقی می کند که انسان می تواند با هدف و قصد، طبیعت را تحت اختیار خویش در آورد و هر چنـد در بیـان هوشـمندی مردم ایران، ایـده جبر جغرافیایی را مردود می دانـد، اما به این امر اعتقاد دارد که گاه محیط در پرورش روحیه و اراده انسان ها مؤثر است.

همواره سـاخت سـازه های معماری در فرهنگ شـرقی و در هنر ادیان با معانی ژرف و عمیق همراه بوده است و بسـیاری از نمادها و مفاهیم دینی را در کاربرد آنها می توان دید. برخی مورخان برجسـته تاریخ هنر اسلامی همچون آندره گدار به این امر اذعان دارند که هنر اسـلامی بیش از آنکه مبتنی بر فرم و تکنیـک باشـد، مبتنی بر انـدیشه و آرمـان هـای فکری هنرمنـد و تجلی و انعکاس روح اوست. در واقع، وی، هنر را از منظر انـدیشه و فکری که پشت اثر هنری قرار گرفته است، می نگرد و بر این بـاور است که نبایـد هنر را از منظر مصالح یا سـنگ و آجر یا مهارت و تردستی صـنعت کار نگریست، بلکه آن فکر و روح اجتماع ملت است که آثار هنری یـا سـبک و اسـلوب خـاص را می آفرینـد. در این راسـتا، روح حـاکم بر معمـاری یونان، روح موزون پسـند؛ روح حاکم بر معماری رومی، نظم، قـدرت و فایـده منـدی و روح حـاکم بر معمـاری بیزانسـی، آمیزه ای از روح آسـیایی و یونـانی و روح حاکم بر ساخت کلیساها، اندیشه پرستش و نیایش است.(۲)

معماری در تاریخ فرهنگ اسلامی به انواع معماری مسجد، کاخ، خانه، آرامگاه، مدرسه و دیگر بناهای شهری و برون شهری تقسیم می شود. در تزیین

۱- آرتـور پـوپ، «رابطه جغرافی و هنر در ایران، کتـاب معنـویت در هنر»، گردآوری: هوشـنگ وزیری، سازمـان چـاپ و انتشـارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۸۱، ص ۱۴۲.

۲- آندره گدار، هنر ایران، ترجمه: بهروز حبیبی، چاپ سوم، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ۱۳۷۷، ص ۳۴۴.

ص: ۴۶

معماری اسلامی، شیوه هایی همچون ترکیب، هماهنگی، کاربرد نسبت های طلایی و تقارن در گنبدها، ایوان های طاقدار، ورودی های بلند و مرتفع در بناها، طاقگان ها، تاقچه ها، سکنج ها و مقرنس ها به کار رفته است. معماران مسلمان با مؤلفه هایی همچون تکرار، تکثیر، قرینه سازی و ترکیب بندی مداوم نقش مایه ها و طرح های هندسی و گیاهی، گرایش شدیدی به تزیین و آرایه داشته و تلاش کرده اند عظمت و شکوه معماری را با زیبایی و ظرافت درآمیزند.(۱)

از جمله سازه های معماری آیینی، گنبد، محراب، مناره، مقصوره، شبستان، صحن، حوض و امثال آنهاست که یک از این سازه ها در فرهنگ اسلامی معانی ژرفی دارند. برای مثال، پس از آنکه گنبد وارد فرهنگ اسلامی گشت، در مسجد و بالای محراب و همچنین در کاخ های دوره اموی به کار رفت و به تدریج، جنبه آیینی به خود گرفت و یکی از مؤلفه های اصلی ساخت مساجد گردید. در دوره قرون وسطا، گنبد بالای محراب، به مهم ترین و فراگیرترین عنصر معماری مسجد تبدیل گشت.(۲) بنا به گفته بعضی از مورخان هنر، ساخت گنبد در مساجد ایران، از قرن ششم هجری قمری، پس از ساخت مسجد زواره، به یک سنت دایمی تبدیل شد. پس از این دوره، معماران مساجد ایرانی نیز به تبعیت از مساجد دیگر سرزمین ها، به ساخت گنبد پرداختند؛ مساجدی که غالباً با ساخت مدرسه و مناره هایی در دو سوی آن همراه بود.(۳)

الگوی محراب نیز همچون مناره، جزء معماری پیش از اسلام بوده که تحت تأثیر معماری کلیسایی وارد فرهنگ اسلامی شده است، اما مسلمانان از الگو، معنا

۱- Dalu Jones, "The Elements of Decoration: Surface, Pattern and Light", pp ۱۶۱-۱۶۳.

۲- برای بررسی انواع سازه های معماری آیینی در تمدن اسلامی نک: رابرت هیلن براند، معماری اسلامی، فرم و عملکرد، ترجمه: ایرج اعتصام، چاپ سوم، شرکت پردازش و برنامه ریزی شهری، تهران، س ۱۳۸۶، صص ۹۱ و ۹۲.

۳- James Dickie, "Allah and Eternity: Mosques, Madrasas and Tombs", George Michell(Editor), ۱۹۹۷, p۳۹.

ص: ۴۷

و پیام را طلب می کننـد و معانی ژرفی از تضـمین این سازه در معماری آیینی اراده شـده است و برای مؤمنان، تـداعی بخش مفاهیم درون دینی است. محراب نشان دهنده دری به عالم دیگر یعنی پردیس است و به همین دلیل، در معماری اسلامی، شکل محراب که به صورت قوس است، در دروازه ها، منازل، مساجـد و آرام گاه ها و حتی سـجاده های نماز ساخته می شود و هر جا این قوس دیده می شود، ناخودآگـاه، نمـادی آیینی و مـذهبی به ذهن خطور می کنـد. از این رو، گفته شـده است که محراب به منزله روزنه ای از زمان به سوی سرمدیت و جاودانگی است و امروزه محراب، جهت قبله و محوریت کعبه را به رخ مؤمنان می کشد.(۱) محراب مقعر در سال ۹۰ هجری برای اولین بار وارد معماری اسـلام شـد و کهن ترین محراب مقعر در مسـجد دمشق شـناخته شده است. «محراب مقعر برای نخستین بار در مسـجد ولید در مدینه پدید آمد که به جای مسـجد خانه پیامبر نشـست و آن را تکمیل کرد.»(۲) بعضی از مورخان گفته اند بناهای قبطی که در زمان عمر بن عبدالعزیز برای بازسازی مسـجد مدینه النبی فراخوانده شده بودند، محراب را که نوعی فرورفتگی در دیوار مسجد بود، به تقلید از کلیساهای قبطی وارد معماری مسجد کردند.

هنرهـایی همچون معمـاری مساجـد، خطاطی و تلاوت قرآن از مصادیق هنر قدسـی در اسـلام است. بنا به نظر سـنت گرایان، هنرمند مسـلمان با اسلوب و الگوهای به کار رفته در معماری مکانی همچون مسجد که نماد الوهیت و توحید است، خواسته است وحدانیت الهی را به نمایش بگـذارد. به طوری که گنبد نماد اصل وحدت و در سـطحی پایین تر نماد روح است (تصویر۶) و دیوارهای هشت وجهی نماد نظم آسمانی و پایه های چهاروجهی نماد زمین و عالم مادی

۱- نک: اِمّا کلارک، هنر سـجاده محتوا و رمز، ترجمه: سید مصطفی شهرآیینی، در: مجموعه عرفان ایران، گردآوری: سید مصطفی آزمایش، انتشارات حقیقت، تهران، ۱۳۸۳، ش ۱۹، صص ۱۱۶ ۱۲۰.

۲- هنر و معماری اسلامی، ص ۳۱.

ص: ۴۸

است. سادگی و تهی بودن مسجد نماد فقر ذاتی انسان؛ سکون و آرامش مسجد، نماد آرامش حاصل از کلمه الله و تقسیم بندی موزون فضای مسجد به واسطه قوس ها و ستون ها نمادی از همگونی آن با هستی کیهانی است.(۱) آنان محتوای معماری قدسی را ارتباطی میان طبیعت و زمین پاک و مقدس و میان باطن نبی اکرم صلی الله علیه و آله به عنوان نماد انسان کامل و تعالیم وحیانی تلقی می کنند که زمین، فضا و معماری مسجد تجلی بخش آن است و این تقدس بخشی به مسجد، در مرکزیت خانه کعبه ریشه دارد که همه مساجد بر محور آن جهت می یابند.

لطفاً برای مشاهده عکس به فایل پی دی اف مراجعه کنید

(تصویر ۶) مسجد شیخ لطف الله اصفهان

کعبه صرفاً یک چهارگوش نیست، بلکه نماد ثبات و سمبول معبد چهارگوشی است که در بهشت قرار گرفته و نمایانگر هنری ازلی است. مکعب که با مفهوم مرکز مرتبط است، ترکیبی از همه فضاست و هر یک از سطوح آن با یکی از جهات چهارگانه اوج و حضیض و چهار سمت مطابقت می کند. به تعبیر بعضی از مورخان هنر، حتی در چنین حالتی، طرز قرار گرفتن کعبه کاملاً

۱- سید حسین نصر، هنر و معنویت اسلامی، ترجمه: رحیم قاسمیان، دفتر مطالعات دینی هنر، تهران، ۱۳۷۵، صص ۴۵ و ۴۶.

ص: ۴۹

بـا این طرح تطبیق نـدارد و جهت کعبه اریب وار است که چهـار گوشه آن، نه چهـار جـانب آن، روبه روی چهار جهت اصـلی قرار گرفته است،(۱) اما چون چهار جهت اصـلی در تصور اعراب به معنای چهار رکن عالم است، از این رو، مرکز عالم خاکی، نقطه ای است که محور آسـمان آن را قطع می کنـد. پس عمـل طواف به دور کعبه که در یکی از اشـکال آن در بیشتر اماکن مقـدس قـدیم دیـده می شود، به منزله بـازآفرینی گردش آسـمان به دور محوری است که دارای مرکزیت و قطبیت است. بـدیهی است این تفسـیر درباره هندسه کعبه، به نگرش اسلامی اختصاص ندارد و در یک جهان بینی متعالی که همه ادیان گذشته در آن مشترک هستند، به صورت مشترک وجود دارد.(۲)

آیـات و روایات همچون حـدیث معراج، آیه الکرسـی و آیه نور و دیگر احادیث نبوی، نوعی کیهان شناسـی را در فرهنگ اسـلامی شکـل می دهـد که در آن، روح انسـانی در مرکز جهـان قرار گرفته است و فرشـتگان پـایه های عرش الهی را بر دوش می کشـند و معماری قدسـی همچون ساخت مسجد و سازه های آن ترسیمی از این جهان بینی اسلامی است که با فرشته شناسی و کیهان شناسی اسلامی گره خورده است.(۳) در واقع، هنرمندان مسلمان که بهره ای از معنویت، سلوک و شاگردی نزد اهل فتوت و اهل معنا را هم داشـته انـد، بـا بهر ه گیری از مضـامین و سـنت دینی می کوشـیدند معنـا و مفهوم دینی و حکمی را در ضـمن قـالب هـا و الگوهـای معماری و دیگر مشاغل خود تضمین کنند و به شغل خود آب و رنگ معنوی ببخشند. پیامبر اسلام در حدیث معراج فرمود که

۱- "Allah and Eternity: Mosques, Madrasas and Tombs", p۱۶.

۲- تیتوس بورکهارت، ارزش های جاویدان هنر اسـلامی، ترجمه: سـید حسین نصر، در: مجموعه مبانی هنر معنوی، گردآوری: علی تاجدینی، دفتر مطالعات هنر دینی، تهران،۱۳۷۶، صص ۳۵ ۳۸.

۳- هنر و معنویت اسلامی، صص ۴۴ و ۴۵.

ص: ۵۰

در معراج، گنبدی را دیدم که همچون صدف مروارید سفید بود و بر چهار پایه تکیه داشت و روی آن، چهار کلمه بسم الله الرحمان الرحیم نوشته شده بود و چهار نهر سعادت جاودانی: آب، شیر، عسل و شراب از آن جاری بود. از آن پس، این تمثیل نبوی به نمادی معنوی برای هر بنای دارای گنبد بدل شد که در معماری قدسی از آن بهره گرفته می شود.(۱)

معماری اسلامی با خوش نویسی پیوند مستحکمی دارد و این تعامل موجب تسریع در تکوین خوش نویسی و تقدس یافتن آن گردید. قرآن که در ابتدا شکل صوتی و شفاهی داشت، با خط، شکل مکتوب گرفت و از بی صورتی(۲) به در آمد و صورت(۳) یافت. «وحی قرآنی زمانی که در این عالم به واسطه ملک مقرب، جبرئیل، تجلی یافت، نخست به شکل وحی صوتی در آمد و به درون وجود پیامبر نفوذ کرد و بعدها به صورت خط و در قالب متن مقدس نوشته شد.... فرآیند تجلی قرآن از عالم بی صورت به عالم صورت بوده است.»(۴) معماری مساجد و خطاطی از هنرهای قدسی و حکمی تلقی می شوند و همان طور که خطاطی، بیانی نوشتاری از حقیقت قرآن و الوهیت تلقی می گردد و خط عمودی در آن بیانی از وحدت اصل و ذات مطلق و خط افقی نشانه کثرت در تجلی و حرکت متموج است. به همین ترتیب، استفاده از خطوط در تزیین و ساخت معماری قدسی نیز بیانی از وحدانیت ذات خداوند و توصیفی از مشابهت های کیهانی عالم است(۵). از این

۱- Titus Burckhardt, Sacred Art in East and West: Its Principles and Methods, Translated by Lord Northbourne, World Wisdom, United States, ۲۰۰۱, pp ۷۵-۷۶.

۲- Formless.

۳- Form World.۱۶.

۴- سید حسین نصر، «کلمه الله و هنر اسلامی»، ترجمه: فرهاد ساسانی، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، ش ۷، س دوم، ص ۱۰.

۵- Sacred Art in East and West: Its Principles and Methods, pp۷۲-۷۴.

ص: ۵۱

رو، نسبت های خوش نویسی اسلامی، کلید درک نسبت های معماری اسلامی است و خوش نویسی از حقیقت موجود در بطن وحی قرآنی ناشی می گردد. چون هنر خوش نویسی، تناظرهای کیهانی خاصی را افشا می کند، در خلال سمبولیسم موجود در خود، حقایقی با ماهیت فراکیهانی را فاش می سازد که بیانگر اتکای این هنر قدسی و معنوی بر تعالیم دینی است.

به نظر بورکهارت، خط عربی، والاترین هنر و میراث بصری مسلمانان است که همچون شمایل نگاری نزد مسیحیان، جایگاه مهمی دارد و کتابت آیات قرآن و کتیبه های موجود در مساجد بیانگر این است که خطوط عربی دارای غنایی بی پایان و با امکانات تزیینی است که به راحتی می توانند با نقوش گیاهی و هندسی ترکیب شوند. از این رو، خط عربی از راست به چپ نوشته می شود؛(۱) چون کتابت عربی از میدان عمل به سوی قلب در حال حرکت است و در واقع، خط عربی تجلی و بیانی از وحدانیت ذات پروردگار است که از آن، مفهوم وحدت و یگانگی خداوند استنباط می گردد.(۲)

از دیدگاه سنت گرایان، اسلام فراتر از الفاظ و کلمات، یک حقیقت است که وقتی در متن مقدسی همچون قرآن مطرح می شود، به شکل کلمات و الفاظ در آمده است یا وقتی با قوه متخیله انسان و جنبه بصری او مواجه می گردد، به شکل هنر اسلامی در می آید. اسلام و ادیان دیگر در ابتدا هنر خاصی را با خود نیاورده اند، اما اندیشه های دینی همان طور که موجب

۱- سنت گرایانی همچون تیتوس بورکهارت و سید حسین نصر از جمله کسانی هستند که از بسیاری عناصر هنری در خطاطی، معماری، نگارگری و دیگر هنرهای سنتی، تفسیری عرفانی و حکمی ارائه می دهند که شاید بعضی از این تأویل ها از دیدگاه خواننده غلو آمیز باشد. میان اصل این مبنا که هنر اسلامی آمیخته با عرفان، حکمت و معناداری است و میان دفاع ناپذیر بودن تمامی موارد و مصادیق از جانب آنان، تمایز وجود دارد و می توان میان این دو مسئله تفکیک کرد و ردکردن برخی از این تأویلات، ضرر و صدمه ای به صحت و اصل این مبنا وارد نمی سازد.

۲- Sacred Art in East and West: Its Principles and Methods, pp۷۷-۷۸.

ص: ۵۲

شکل گیری علوم متفاوت اسلامی گردید، باعث شکل گیری ادبیات و هنر اسلامی شده است: «در بادی امر، اسلام احتیاج به هنر نداشت. هیچ دینی هنگامی که پا در این جهان می نهد، متوجه هنر نیست. احتیاج به چارچوبی مرکب از صور بصری و سمعی بعداً پدید می آید.»(۱) از این منظر، هنر همواره در خدمت جنبه های آیینی و هنجاری یا هنر مقدس است و از هنر، ادبیات و کاربرد واسطه هایی همچون رنگ، کلمه و صدا، بیشتر برای بیان حقایق و گوهر دین استفاده شده است.

«هنر دینی، [مقدس] اکثراً هدف زیبایی ظاهری را نادیده می گیرد و زیبایی آن بیش از هر چیز از حقیقت معنوی و بنابراین، از دقیق بودن جنبه رمزی و تمثیلی آن و نیز از فایده آن برای اعمال آیینی و مشاهده عرفانی سرچشمه می گیرد و عوامل سنجش ناپذیر ذوق شخصی فقط یک عنصر فرعی است».(۲)

از دیدگاه سنت گرایان، هنر قدسی هر چند در ظاهر خود زیباست، این زیبایی در معنای باطنی آن ریشه دارد. از این رو، هدف غایی هنر سنتی و قدسی، نه برانگیختن احساس، بلکه نمایاندن حقایق فرامادی است و برخوردار از اصل ملکوتی و ساحت جاویدان به مخاطبان است.(۳) پس نه تنها نماد و رمز، هدف نیست، بلکه صرفاً ابزاری برای غایتی دیگر است.

از دیگر سازه های معماری اسلامی، باغ و کوشک است. برخی مورخان همچون آرتور پوپ، جیمز دیکی، رابرت هیلن براند و باربارا برند، باغ را اشاره ای نمادین از بهشت می دانند(۴) و می گویند هنرمندان از تصویر کردن آن،

۱- ارزش های جاویدان هنر اسلامی، ص ۷۷.

۲- فریتهیوف شوئون، «اصول و معیارهای هنر جهانی»، ترجمه: سید حسین نصر، در: مجموعه مبانی هنر معنوی، گردآوری: علی تاجدینی، ص ۹۷.

۳- تیتوس بورکهارت، هنر مقدس، ترجمه: جلال ستاری، چاپ دوم، سروش، تهران، ۱۳۷۶، ص ۸۴.

۴- هنر و معماری اسلامی، ص ۱۶۸.

ص: ۵۳

مفهوم و نیتی مـذهبی در دل و ذهن داشـته انـد.(۱) مفسـران عرفـانی در تفسـیر منـاظر طبیعی، از جمله باغ و کوشک در نگاره های ایرانی بر این رأیند که هنرمند روی قالی ها، بهشتی را ترسـیم می کرده که در سـنت دینی بیان شده است (تصویر۷) و منظور از باغ، همان بهشتی است که به مؤمنان وعده داده شده است. «بیننده همواره از تماشای مینیاتور، شـمّه ای از لذت های بهشت را درک می کرد».(۲) بنا به نظر اینان، همه عناصـر و نقش مایه های هنری از جمله باغ، چشـمه، حوض، آینه، چهارباغ، کاشـی های هفت رنگ، اعـداد و رنـگ هـا تحت تأثیر انـدیشه های دینی و قرآنی، وارد آثار هنری مسـلمانان شـده است. باغ در آثار هنری، رمز و تمثیلی از بهشت زمینی و وطن آسمانی است که انسان هبوط کرده، با درد و دریغ به آن می نگریسته است.(۳)

لطفاً برای مشاهده عکس به فایل پی دی اف مراجعه کنید

(تصویر۷) باغ فین کاشان

۱- James Dickie, "Allah and Eternity: Mosques, Madrasas and Tombs" Ibid, p۱۶۲.

۲- سید حسین نصر، معرفت جاودان، به اهتمام: حسن حسینی، مهرنیوشا، تهران، ۱۳۸۶، ص ۱۸۶.

۳- هانری استیرلن، اصفهان، تصویر هشت، صص ۱۶۰ و ۱۶۱؛ مبانی هنر معنوی، ص۴۷

ص: ۵۴

هنرهای تزیینی

هنرهای تزیینی

یکی از جدی ترین مفاهیم دینی که با مفهوم زیبایی و هنر گره خورده است و با آن، نگرش قرآن را درباره زیبایی و هنر می توان جست، مفهوم زینت در آیات قرآن است. به نظر می رسد در قرآن، مفاهیمی همچون زینت، لهو و لعب، حبّ، تفاخر، تمثال و... بر اساس دلالت التزامی با زیبایی و نگره قرآن درباره این مقوله بسیار مرتبط هستند. اگر قرآن پژوهان بتوانند این مفاهیم را که در شبکه معنایی مرتبط با زیبایی هستند، از قرآن، استخراج و درباره ویژگی ها، شرایط و محدودیت های موجود در این واژگان تأمل کنند، منظومه زیبایی شناختی قرآن را می توانند استخراج کنند.

توصیه قرآن به زینت به یک معنا توصیه به زیبایی و پاکی است و هیچ واژه ای مانند زینت به مفهوم زیبایی نزدیک نیست. خداوند در سوره اعراف درباره زینت سخن گفته است و آن را در لباس و زیورآلات به هنگام نماز به مؤمنان توصیه کرده است. در آیه ۳۱ از سوره اعراف گفته شده است که خداوند زینت را برای بندگان آفریده است و در پرسشی استنکاری فرموده که چه کسی آن را حرام کرده است: «ای فرزندان آدم، جامه خود را در هر نمازی برگیرید.... ای پیامبر [بگو]: زیورهایی را که خدا برای بندگانش پدید آورده و روزی های پاکیزه را چه کسی حرام گردانیده است؟»(۱) از کاربرد این واژه در مشتقات متفاوت در قرآن که ۴۶ بار استفاده شده است، استنباط می گردد تزیین در قرآن نه تنها نفی نشده است، بلکه در غیر از استثنائاتی که در آیه ۳ همین سوره بیان شده، به آن توصیه گشته است. مفسران قرآن بر این باورند که این آیه به

۱- «یَا بَنِی آدَمَ خُذُوا زِینَتَکُمْ عِنْدَ کُلِّ مَسْجِدٍ وَکُلُوا وَاشْرَبُوا وَلَا تُسْرِفُوا إِنَّهُ لَا یُحِبُّ الْمُسْرِفِینَ قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِینَهَ اللَّهِ الَّتِی أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَ الطَّیِّبَاتِ مِنْ الرِّزْقِ قُلْ هِیَ لِلَّذِینَ آمَنُوا فِی الْحَیَاهِ الدُّنْیَا خَالِصَهً یَوْمَ الْقِیَامَهِ کَذَلِکَ نُفَصِّلُ الْآیَاتِ لِقَوْمٍ یَعْلَمُونَ» (اعراف: ۳۱ ۳۳).

ص: ۵۵

زینت های جسمانی اشاره دارد که شامل پوشیدن لباس های مرتب و تمیز و شانه زدن موها و به کار بردن عطر و مانند آن و زینت های معنوی یعنی صفات انسانی و ملکات اخلاقی و پاکی نیت و اخلاص می شود.(۱)

در این آیه از مؤمنان خواسته شده است هنگام رفتن به مسجد، خود را تزیین کنند و استفاده از تزیین در کنار رزق حلال، امری پسندیده است. البته در ادامه آیه، مؤمنان از افراط و اسراف در استفاده از رزق حلال و زینت، منع گشته اند. همچنین در آیه بعد، خداوند، مواردی را حرام اعلام کرده که به معنای ممنوعیت کاربرد زینت در آن موارد است و از آنها به زینت و رزق غیر طیب و ناپاک یاد می شود که عبارتند از: اعمال زشت آشکار و پنهان (گناهان در حد اعلای زشتی مثل زنا و لواط)، گناه (گناهانی که موجب انحطاط و ذلت است مانند می گساری و ریختن آبروی دیگران)، ستم کاری (گناهان حق الناس)، شرک به خداوند و نسبت دادن سخن نادرست به خداوند. بیان این موارد در آیه، نشانه محدودیت ها و چارچوب های استفاده از زینت و رزق حلال در زندگی مردم است. در واقع، این موارد را چارچوب هایی می توان دانست که در زینت و رزق حلال که در آیه پیشین از آن یاد شده است، نباید از آنها فراتر رفت.(۲)

وجود این آیه مبنی بر جواز و توصیه به استفاده از زینت و همچنین سیره پیشوایان دین در استفاده از لباس های مزین و زیبا، بیانگر سنتی است که در تعالیم دینی وجود داشت و موجب شد مؤمنان در آثار هنری و معماری نیز به عنصر تزیین توجه خاص داشته باشند. علامه طباطبایی در المیزان درباره

۱- ناصر مکارم شیرازی، برگزیده تفسیر نمونه، دارالکتب الاسلامیه، تهران، ۱۳۸۶، ج۲، صص ۳۷ و ۳۸.

۲- برای تبیین آیات قرآن درباره زینت نک: سید محمد حسین طباطبایی، المیزان فی تفسیر القرآن، جماعه المدرسین فی الحوزه العلمیه، قم، بی تا، ج ۸، صص ۷۹ ۸۳؛ ابوعلی طبرسی، مجمع البیان فی تفسیر القرآن، الطبعه الثانیه، دارالمعرفه، بیروت، ۱۴۰۸، ج ۳و۴، صص ۶۳۳ ۶۴۰.

ص: ۵۶

این آیه می گوید که هندیان لباس پوشیدن و آرایش کردن خود و غذا خوردن در ظروف را از مسلمانان یاد گرفتند؛ زیرا مسلمانان در عین تهی دستی هرگز از لباس و آ رایش خود کم نمی گذاردند. مسلمانان از دیر زمان در هندوستان حاکم بودند و پارساترین و فاضل ترین حکومت ها تلقی می شدند. از این رو، تأثیرشان در بت پرست ها بیش از تأثیری بود که دیگر حکومت های اسلامی در مناطق دیگر داشتند.(۱) به علاوه، به اقرار برخی از مسیحیان باانصاف، اسلام منّت بزرگی بر گردن اروپاییان دارد؛ زیرا استفاده مسلمانان از پارچه و لباس موجب شد تا اروپاییان پارچه و قماش را به آفریقا تجارت کنند و سود هنگفتی از این راه به دست آورند. به علاوه اینکه اگر اسلام به مسئله لباس و آرایش اهتمام نمی ورزید و آن را بر مسلمانان واجب نمی کرد، به یقین، طایفه ها و قبایل فراوانی در حال توحش باقی می ماندند.

این سنت نبوی، یعنی ریشه داشتن زیبایی و زینت در سنت پیامبر اسلام، با این سخن پیامبر اسلام قابل تشخیص است که در سیره ایشان آمده است که پیامبر اکرم صلی الله علیه و آله بخش قابل توجهی از پول خود را برای خریدن عطر می داد که بیانگر ارزشی بود که ایشان برای زینت و زیبایی قائل بود. همان طور که راغب اصفهانی می گوید، زینت به معنای دوری کردن از هر عیب و چیز پستی است که دیگران از آن تنفر دارند. واژه «زین» در برابر «شین» به چیزی اطلاق می گردد که موجب جلب و رغبت دیگران می شود. در واقع، زینت در فرهنگ اسلامی موجب کشش و رغبت دیگران به انسان می شود یا در عرصه اجتماعی، جامعه ای که مزین و زیبا باشد، موجب رغبت دیگران به آن جامعه و دین حاکم بر آن جامعه می گردد. به همین دلیل، با توجه به این آیات و سیره نبوی استنباط

۱- المیزان، ج ۸، ص ۸۳.

ص: ۵۷

می شود مسلمانان باید بیش از دیگر جوامع به زیبایی و زینت فردی، توسعه و شهرسازی، معماری و دیگر عرصه های زندگی بپردازند و این عناصر نظر دیگران را جلب می کند. به تعبیر علامه طباطبایی رحمه الله ، «این زینت از مهم ترین اموری است که اجتماع بشری بر آن تکیه دارد و از آداب راسخه ای است که به موازات ترقی و تنزل مدنیت انسان، ترقی و تنزل می نماید و از لوازمی است که هیچ وقت از هیچ جامعه ای منفک نمی گردد به طوری که فرض نبودن آن در یک جامعه، مساوق با فرض انعدام و متلاشی شدن اجزای آن جامعه است.»(۱) در روایتی از تفسیر عیاشی از خیثمه بن ابی خیثمه روایت شده است که گفت: «امام حسن علیه السلام هر وقت می خواست به نماز بایستد، بهترین لباس های خود را می پوشید. به ایشان گفتم: ای فرزند رسول خدا صلی الله علیه و آله ، چرا لباس های خوب خود را در موقع نماز می پوشی؟ فرمود: خداوند زیباست و هر زیبایی را دوست می دارد و می فرماید: «خُذُوا زِینَتَکُمْ عِنْدَ کُلِّ مَسْجِدٍ.» از این رو، من نیز خود را برای پروردگارم زینت می دهم و دوست دارم بهترین لباسم را بپوشم»(۲)یا در روایتی، شخص از امام رضا علیه السلام پرسید: مراد از زینت در آیه «خُذُوا زِینَتَکُمْ عِنْدَ کُلِّ مَسْجِدٍ» چیست؟ فرمود: «از آن جمله است شانه زدن قبل از هر نمازی».(۳)

در تاریخ تمدن اسلامی، هنرمندان مسلمان به عناصر تزیینی به ویژه در هنرهای تزیینی و صنایع دستی توجه کرده اند و به دلیل نداشتن گرایش مسلمانان به هنرهای تصویری، ظرافت کاری و تزیین در این هنرها بیشتر مورد توجه آنها بود. برای مثال، اولین نقوش گیاهی یا اسلیمی را که یکی از مهم ترین و اولین عناصر تزیینی در معماری آیینی و مسجد سازی است، در مساجد اولیه صدر

۱- المیزان، ج ۸، ص ۸۰.

۲- المیزان، ج ۸، ص ۹۲.

۳- المیزان، ج ۸، ص ۹۲.

ص: ۵۸

اسلام، در قرن اول می توان دید و مسلمانان از اول به تزیین مساجد می پرداختند. همچنین از زمان پارتیان، گچ بری در تزیین ساختمان از مشخص ترین فنون هنر ایرانی بود که مسلمانان در معماری مساجد از آن استفاده کردند تا به زیبایی این مکان ها افزوده شود.(۱) با وجود محدودیت های فرا روی مسلمانان در خلق آثار هنری همچون به کارگیری نقش مایه های پیکره ای و تصویری یا ممنوعیت تولید لوازم طلا و نقره، تزیین و زیبایی در زندگی مسلمانان جزء تفکیک ناپذیر زندگی شان بوده است و به آن اهتمام داشته اند و هیچ گاه عنصر تزیین از زندگی و فعالیت هنرمندان مسلمان، حذف و نادیده گرفته نشده است. در بسیاری از آثار فلزکاری شده، ظروف لعابدار، سفالین، بلورها و جام ها، آثار شیشه ای، جعبه جواهرات و اشیای عاج کاری شده، تزیینات هنری دیده می شود. حتی به تدریج، در قرن نهم و دهم، با اثرگذاری مکتب های نقاشی تبریز و اصفهان بر تولیدات محلی ابریشم و قالی، نقش مایه های تزیینی وارد فرش بافی و منسوجات گردید. تزیین نزد مسلمانان امری مهم بود و حتی در زمانی که مردم، چادرنشین بودند و در کوچ و سفر به سر می بردند، ردّپای عناصر زیبایی و تزیین را در وسایل زندگی آنها می توان دید. در واقع، زینت هیچ گاه از زندگی حذف نگردید و بخشی از واقعیت آن تلقی می گشت.(۲) حتی در سده های اخیر نیز تزیین همواره زندگی مردم و هنرها و اعمال آیینی آنها به چشم خورده است. برای مثال، نقاشی قهوه خانه ای در دوره صفوی و در زمان شاه تهماسب و شاه عباس در قزوین و اصفهان یا نقاشی گل و مرغ سازی در دوره صفوی، نوعی تزیین و

۱- نک: الگ گرابار، شکل گیری هنر اسلامی، ترجمه: مهرداد وحدتی دانشمند، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ۱۳۷۹، صص ۲۰۷ ۲۲۶.

۲- موریس اسون دیماند، راهنمای صنایع اسلامی، ترجمه: عبدالله فریار، چاپ سوم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۸۳، صص ۲۷ ۷۷.

ص: ۵۹

فراافکنـدن باورهـای مـذهبی و حماسـی بر روی دیوارهـا و مکـان هـای عمومی و در تزیین جلـد قرآن کریم، قلمـدان ها، جعبه ها و صنـدوقچه هـا بـوده است. در نقاشـی قهـوه خـانه ای که ریشه هـای هنر ایرانی و کهن در آن دیـده می شود و به سـنت دیرینه قصـه خوانی، تعزیه و مرثیه سـرایی برمی گردد، آمیختگی با مفاهیم مـذهبی و شـیعی به چشم می خورد و بر بیان احساسات هنرمنـد با بن مـایه هـای داسـتان هـای حماسـی و مـذهبی متکی بـوده است. هنرمنـد از این هنر تزیینی در مسـیر بیـان عواطـف و تخیـل خویش از موضوعات مذهبی و اسـطوره ای اسـتفاده می کرد (تصویر۸) یـا از نقاشـی گـل و مرغ نیز در تزیین و زیباسازی جلـد قرآن یا وسایل دیگر در کنـار منبـت کـاری، معرق روی چـوب، نقاشـی روی چرم و ... بهره می گرفـت (تصـویر۹) و بـا اسـتفاده از نقـوش و طرح پرندگان و طیور، گل و شاخسارها و رنگ بندی های متنوع در آنها به هنری تزیینی دست می یازید.(۱)

لطفاً برای مشاهده عکس به فایل پی دی اف مراجعه کنید

لطفاً برای مشاهده عکس به فایل پی دی اف مراجعه کنید

(تصویر۸)- نقاشی قهوه خانه ای

۱- نک: حسین یاوری، تجلی نور در هنرهای سنتی ایران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، تهران، ۱۳۸۴، صص ۵۷ ۶۱.

ص: ۶۰

لطفاً برای مشاهده عکس به فایل پی دی اف مراجعه کنید

(تصویر ۹)- تصویر گل و مرغ

زیبایی، تزیین و معنا از جمله مفاهیم مهم در شکل گیری هنرهای تزیینی است و در آثار هنر اسلامی و هنر غربی، وجود این مفاهیم را در آفرینش های هنری می توان دید. البته در هر فرهنگی یا در هر دوره ای از تاریخ هنر، به بعضی از این مفاهیم و واژه ها نسبت به دیگر مفاهیم، اهتمام بیشتری شده است. برای مثال، در فرهنگ اسلامی، هنرمندان مسلمان از اولین دوره های شکل گیری آثار هنر و معماری اسلامی به زیبایی، تزیین و تضمین معنا توجه داشتند. به همین دلیل، تزیینات زیادی در نقاشی، حجاری، آجرکاری، کتیبه نگاری، کاشی کاری، گچ بری، حکاکی، نساجی، فرش بافی، شیشه گری،

ص: ۶۱

خطاطی، کتاب آرایی، صنایع دستی، معماری مسجد، مدرسه و آرامگاه و... دیده می شود (تصویر۱۰) و هنرمندان با استفاده از گچ، چوب، خشت، سنگ، کاشی، شیشه، الیاف، رنگ، خطوط و نقوش به زیبا سازی و تزیین آثار هنری می پرداختند.(۱)

لطفاً برای مشاهده عکس به فایل پی دی اف مراجعه کنید

(تصویر۱۰)

زیبایی همواره جزئی از نیاز فطری و غریزی هنرمندان تلقی می شود، به طوری که در گذشته، از خطوط، نقوش، چوب و تذهیب برای هنرهای مکتوب

۱- رک به : ارنست کونل، هنر اسلامی، ترجمه: یعقوب آژند، چاپ دوم، انتشارات مولی، تهران، ۱۳۸۰، صص ۶۱ ۸۹.

ص: ۶۲

همچون کتاب آرایی، قرآن نویسی و امثال آن استفاده می شد یا هنرمندان مسلمان از گچ بری و کاشی کاری برای تزیین و آراستن بخش های داخلی بناها، نوشتن کتیبه های داخل مساجد و آرامگاه ها، تزیین محراب ها، زیر گنبدها، ایوان ها و شبستان ها یا خانه ها و بناهای عمومی استفاده می کردند:(۱)

در دوره های میانه از تاریخ هنر ایران، همچون دوره تیموریان، ایلخانان و صفویه، هر چه به سمت دوره صفوی نزدیک می شویم، هنرمندان مسلمان به ویژگی معنا در هنرهای مذهبی و آیینی بیش از تزیین توجه نشان داده اند. آنان تلاش می کردند در خلق آثار هنری به مضامین و محتوای معنوی آن توجه کنند. البته در معماری و هنر غیر آیینی همچون ساخت حمام، آب انبار، بازار، قلعه ها، کاروان سرا، کاخ و امثال آنها به جنبه تزیین و زیبایی، بیشتر از جنبه معنا و مضمون معنوی توجه می کردند.

همچنین به مانند تاریخ هنر اسلامی، در تاریخ هنر غرب گفته شده است که در قرون وسطا نیز در هنرهای آیینی به معنا توجه بیشتری می شد، اما در معماری دوران مدرن، هنرمندان در سبک روکوکو، به تزیین بیش از معنا در معماری کلیسا توجه کردند یا در دوره رنسانس آغازین و مترقی به زیبایی توجه هنرمندان شکل دادند. البته بعضی از هنرمندان پست مدرن، به زیبایی، کمتر از ابداع و نوآوری توجه کرده اند.

در تحلیل این سخن که برخی از هنرمندان مدرن گفته اند هنر به مشغله هایی بسیار اساسی تر از تزیین پاسخ می دهد، باید گفت به نظر نمی آید مورخان هنر جنبه تزیینی آثار هنری را نادیده گرفته باشند، بلکه احتمالاً آنان می خواهند

۱- نک: محمد یوسف کیانی، تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی، چاپ یازدهم، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۸۸، صص ۷ -۴۹.

ص: ۶۳

بگویند آثار هنری، فراتر از تزیین و جنبه زیبایی حسی، می تواند مخاطب را به مفاهیم و معانی عمیق تری هم برساند. پس هر چند آثار هنری می توانند برای انسان، زیبایی و زینت را به ارمغان بیاورند، اما جنبه شناختی و معرفتی هنر را نمی توان نادیده گرفت. چه بسا با دیدن آثار هنری مجموعه هایی همچون موزه لوور، موزه سنت پیترز، موزه طوپ قاپی، موزه پرگامون و .... بتوان به انسان شناسی، مردم شناسی، جامعه شناسی و به طور کل، شناخت فرهنگ ها دست یافت و هنرمندان در طول تاریخ هنر از آثار هنری و تزیین آنها، ورای ظواهرشان، معانی ژرفی را در نظر داشته اند.(۱) در این راستا، هنرمندان سوررئالیست میان خلق اثر هنری و ضمیرناخودآگاه انسان ارتباط قائل هستند و بر این باورند که در آثار هنری، نشانه هایی از لایه های درونی شخصیت انسان وجود دارد که گاه آن را در اثر هنری متجلی می سازد و فرافکن می سازد، به طوری که جاکومتی، هنرمند انتزاعی و سوررئال با ساختن مجسمه های کوچک، تصویر خویش را از آدم های جهان خارج ترسیم می کرد و معتقد بود کله هایی که کمتر واقعی به نظر می رسند، مجسمه هایی هستند که بیشترین شباهت را به مردمی دارند که در خیابان ها می بینیم.(۲) میان آثار جاکومتی و اندیشه های اگزیستانسیالیستی ژان پل سارتر ارتباط وجود داشت. سارتر معتقد بود افکار اگزیستانسیالیستی در مجسمه های کشیده جاکومتی به تصویر در آمده اند، با آن باریکی شکننده که در مجسمه های جاکومتی وجود داشت و هر آن ممکن بود در نیستی محو شوند. این امر با تفکر سارتر که هستی انسان را بی معنا و زندگی را شور و شوق بیهوده می دانست، سازگار بود.(۳)

۱- هنر، راهی برای شناخت جهان، ص۱.

۲- جکی گف، آلبرتو جاکومتی، ترجمه: سپیده یوسف زاده، چاپ و نشر نظر، تهران، ۱۳۸۹، ص۲۹.

۳- جکی گف، آلبرتو جاکومتی، ترجمه: سپیده یوسف زاده، چاپ و نشر نظر، تهران، ۱۳۸۹، ص ۳۰.

ص: ۶۴

ص: ۶۵

فصل دوم:جایگاه نقش مایه ها و نمادها در فرهنگ اسلامی

اشاره

فصل دوم:جایگاه نقش مایه ها و نمادها در فرهنگ اسلامی

زیر فصل ها

جایگاه نماد در هنر اسلامی

جایگاه نماد در متون عرفانی

معنای نمادین رنگ ها در متون عرفانی

نماد و سمبول در فتوت نامه ها

کاربرد نقش مایه ها و نمادها در هنرهای اسلامی ایرانی

ص: ۶۶

ص: ۶۷

جایگاه نماد در هنر اسلامی

جایگاه نماد در هنر اسلامی

از دیدگاه عارفان، جهان مبتنی بر الوهیت خداوند است و عالم ماده جنبه ملکوتی دارد. این اصل جهان شناسانه موجب شده است کل نظام هستی، جلوه و تجلی آن حقیقت مطلق باشد. به تعبیر افلوطین، عالم محسوس تجلی عالم معقول است.(۱) از این رو، نماد بهترین واسطه برای بیان مفاهیم انتزاعی است که توانایی دارد تا پیامی را ورای خود بنمایاند و هنر سنتی که همواره به بیان حقایق متعالی و مافوق خود اشاره دارد، نمادین و رمزگونه است؛ زیرا این نمادها و تمثیل ها می توانند واقعیت های متعالی را در سطح عالم محسوس به نمایش گذارند. به تعبیر کوماراسوآمی گاهی هنرمند چنان انگاشته می شود که گویی به ملکوت رفته و در آنجا صورت هایی از فرشتگان یا آثار معماری را دیده است تا آنها را از نو

۱- افلوطین درباره نسبت عالم معقول و عالم محسوس و رابطه زیبایی با آنها می گوید: «زیبایی معقول، جهان ایده هاست، ولی نیک برتر از آن است و سرچشمه و اصل زیبایی است. نیک و زیبای نخستین را عین یکدیگر نیز می توان دانست، ولی به هر حال، زیبایی در جهان معقول است».(فلوطین، دوره آثار فلوطین (تاسوعات)، ترجمه: محمدحسن لطفی، انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۶۶، ج۱، رساله ۶، ص ۱۲۲). یا در جایی دیگر می گوید: «به علاوه هنرمندان بسی چیزها را خود می آفرینند و آنجا که سرمشق نقصی دارد، آن نقص را از میان بر می دارند؛ زیرا خود، مالك زیبایی اند. فیدیاس، پیکره زئوس را از روی سرمشقی نساخته، بلکه آن را به همان صورتی پدید آورده است که اگر زئوس به جهان ما فرود می آمد، به دیده ما نمایان می گردید» (همان، ج۲، رساله هشتم از انئاد پنجم، ص ۷۵۸).

ص: ۶۸

بر روی زمین پدیـد آورد.(۱) اگر بتوان رمزهـا را شـناخت و آنهـا را گشود، پیـام هـا را می توان دریـافت یا از طرف دیگر با به کار بردن رمزهـا می توان معـانی خـاص را به مخاطبـان منتقـل ساخت. این امری است که بسیاری از جهان گردان ساده، به تعبیر هانری کربن، از عهـده شـناخت آن بر نیامـده انـد و برای مثال، وقتی وارد شـهر نمادین اصـفهان می شونـد، نمی توانند آن پیامی را که در رنگ بندی های کاشـی های مسجد جامع اصفهان (تصویر ۱۱) یـا به کارگیری آیات سوره الرحمان در ساخت چهارباغ پایین و بالا یا حضور اعداد هفت و دوازده در مسـجد شیخ لطف الله نهفته است، کشف کنند. رمزگشایی نیازمند غور کردن در مفاهیم باطنی و عرفانی تمـدن اسـلامی است و اگر فردی نتوانـد به تفهم و همـدلی با این مفاهیم برسـد و از آنها تجربه درونی داشـته باشد، همچون برخی از تفسـیرهای خشک و بی روح شـرق شـناسان، به ظواهر و سـطحی نگری بسـنده خواهـد کرد و نخواهد توانست از روح پیام سازندگان و معماران اصفهان که موجب شدند این شهر از عجایب معماری جهان گردد، سر در آورد.

لطفاً برای مشاهده عکس به فایل پی دی اف مراجعه کنید

(تصویر ۱۱)- کاشی کاری مسجد جامع امام اصفهان

۱- آناندا کوماراسوآمی، استحاله طبیعت در هنر، ترجمه: صالح طباطبایی، فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۸۴، ص ۲۱.

ص: ۶۹

برای مثال، نقش و نگار فرش خانه هر ایرانی، نشانی از تمدن چند هزار ساله فرهنگ ایرانی اسلامی او دارد که با تحلیل عناصر هنری آن می توان روحیه و عناصر اعتقادی و فکری او را بیان کرد. استفاده نکردن از نقش مایه انسانی و حتی حیوانی در فرش و جای گزینی نقوش هندسی و گیاهی (اسلیمی)، از روحیه شرک گریزی مسلمانی حکایت دارد که بت پرستی و شرک در آیین او نهی گردیده و به او توصیه شده است تا از نقاشی و تجسم هرگونه موجود جاندار پرهیز کند. (تصویر۱۲) به همین دلیل، وی نقوش گیاهی و هندسی را جای گزین نقوش جانداران کرده است تا از این راه هم به توصیه های آیینی خود عمل کند و هم اثر هنری بیافریند. همچنین نقش مایه متقارن و کاربرد قرینه سازی اشکال در فرش باز می تواند حکایت گر یکی از سنت های هنری باشد که از عصر ساسانیان در نگارگری ایران به جای مانده است. به طوری که اگر در یک طرف تصویر، عکس یک گل یا بنا را می کشید، در طرف دیگر هم متقارن و نظیر آن، عکس گل یا بنا را تصویر می کرد تا تقارن و تناسب در اشکال حفظ شود.

لطفاً برای مشاهده عکس به فایل پی دی اف مراجعه کنید

(تصویر ۱۲)- نقوش اسلیمی در فرش ایرانی

ص: ۷۰

حال که هنر، نماد و نشانه ای از فرهنگ و تمدن یک مرز و بوم تلقی می شود، از آن در بررسی تفاوت میان فرهنگ ها و تمدن ها هم می توان استفاده کرد. با بررسی تطبیقی میان هنر اسلامی با هنر مسیحی می توان به وجوه اختلافی این دو دین و تفکر پی برد. برای مثال، در هنر دینی مسیحیت، مجسمه سازی و تندیس سازی دیده می شود؛ چون هنرمند مسیحی خواسته است با هنر، مسیح مصلوب شده را که در دین او نماد کلمه الله است، به تصویر بکشد، اما در هنر اسلامی یا به تعبیر دیگر، در هنر قدسی، هنرمند مسلمان خواسته است با هنر خطاطی، تلاوت قرآن و معماری مساجد، قرآن را تصویر کند که کلمه الله است. در واقع، این هنر است که با جلوه بخشی به جنبه آیینی و مناسک عبادی و ایمانی ادیان، نخستین قدم را برداشته است.

آمیختگی نماد با تعالیم دینی به قدری است که ردّپای آن را حتی در شریعت می توان دید. وقتی انسان به نماز می ایستد، وضو گرفتن و شستن اعضای بدنش نماد حرکت به سوی پاکی و دست، دل و مغز شستن از غیر خداوند است. رکوع و سجود حالاتی از عبودیت و بندگی در برابر خداست و نماز، تمرین و مشقی از این تحقق بندگی در طول زندگانی است. یا وقتی رو به کعبه می ایستیم، باز نمادی است از مرکز عالم و محوریت عالم که از آن خداوند است. در واقع، به تعبیر بعضی از فیلسوفان دین، ادیان به ویژه در آداب و احکام خود، عناصر نمادین فراوانی دارند. این نمادها قرارداد شده اند تا به دلیل ریشه داشتن در حقایق دینی، کاشف و بازنمود آن حقایق باشند.

همان طور که پیش از این اشاره شد، نمادگرایی، زبان سنت و متافیزیک است و آموزه های عرفانی و نظام متافیزیکی همواره میان سادگی و بساطت

ص: ۷۱

نماد و پیچیدگی اندیشه قرار گرفته است، به طوری که کاربرد نماد و رمز بهترین راه تبیین حقایق باطنی و عمیق تلقی می شود. از جمله دلایل گرایش به تفسیر رمزی و نمادین در هنر اسلامی، وفاداری به اندیشه های عرفانی و مأنوس بودن با متون کلاسیک عرفانی است؛ زیرا سنت تأویل و رمز گشایی از عالم هستی، صفات خداوند و متون مقدس از رایج ترین عناصر فکری عارفان تلقی می شود. معانی مختلف و متنوع یک رمز به سطوح مختلف یک واقعیت اشاره دارد و با اینکه گاه معانی، متناقض به نظر می رسند، اما در باطن به هم پیوسته اند و مفهومی جامع و مشترک را القا می کنند و این امر با تحلیل عارفان از هستی و جهان بهتر استنباط می گردد.(۱) نمادپردازی نزد برخی از اندیشمندان همچون کوماراسوآمی، حتی به تندیس عریان مجسمه های هندو کشیده می شود و او در تفسیر تمثیلی و نمادین از مجسمه های آیین هندو، بر خلاف برهنه نگاری عصر رنسانس، همه مردان و زنان دنیا را صورت های زنده خداوند می داند که گاه به صورت فطرت اولیه در مجسمه ها ظهور می یابند.(۲) تفاوت تمدن شرق با تمدن عصر رنسانس حتی در نگاه به مفاهیمی همچون عشق و برهنه نگاری نیز از منظر معنوی است. «کوشش های هنر مدرن اروپا، اشیا را آن چنان که به خودی خود هستند، بازنمایی می کند، ولی هنر آسیایی و مسیحی می کوشد اشیا را چنان بازنماید که نسبت آنها را با خداوند یا مبدأشان بیشتر بیان کند».(۳)

۱- تیتوس بورکهارت، «معانی رمز آینه»، در: جام نو و می کهن، گردآوری: مصطفی دهقان، مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی، تهران، ۱۳۸۴، ص ۲۸۱.

۲- استحاله طبیعت در هنر، صص ۵۶ و ۵۷

۳- استحاله طبیعت در هنر، ص ۴۳.

ص: ۷۲

بورکهارت از جمله پژوهشگران عرصه هنر اسلامی است که به تفسیر رمزگونه و نمادین از آینه در ادبیات عرفانی می پردازد و از مفاهیم و معانی ژرفی که در این رمز وجود دارد و عارفانی همچون ابن عربی، مایستر اکهارت یا آیین هندو، بودایی و شینتوئیسم از آن استفاده کرده اند، پرده برداری می کند. از نظر او، رمز آینه یکی از بهترین تمثیل هایی است که عارفان در بیان تجلی صفات الهی در انسان استفاده می کنند، به طوری که عارفانی همچون ابن عربی هم انسان را آینه پروردگار می دانند و هم از طرف دیگر، حق را آینه انسان می شمارند. بورکهارت در بیان آینه نمایی انسان از خداوند، به این سخن ابن عربی اشاره می کند:

انسان که ذات حق، خود را بر او می نماید تا شناخته شود، حق را نمی بیند. او تنها صورت خویش را در آینه حق می بیند. ممکن نیست که خود حق را ببیند. اگرچه او می تواند بداند که تنها در حق است که او می تواند صورت خویش را ببیند. این امر به صورتی اتفاق می افتد که شخص در آینه می نگرد؛ چون که هنگامی که تو، خود را در آینه می نگری، خود آینه را نمی بینی و در عین حال، می دانی که صورت خود را به واسطه آینه می بینی. خداوند این پدیده را بهترین نشانه تجلی ذاتی خویش قرار داد تا متجلی له بداند که نمی تواند خداوند را ببیند.(۱)

از نظر بورکهارت، رمز تجلی و بازتاب مشهود عالم مثل و اعیان ثابته است که آنها را صرفاً با اصطلاحات عقلی نمی توان بیان کرد.(۲) هدف از هنر قدسی، صرفاً انتقال احساسات و عواطف نیست، بلکه جلوه دادن

۱- ابن عربی، فصوص الحکم، تصحیح: ابوالعلاء عفیفی، چاپ دوم، دارالکتاب العربی، بیروت، ۱۹۸۰، فص حکمه نفسیه فی حکمه شیثیه، صص ۶۱ و ۶۲؛ «معانی رمز آینه»، صص ۲۸۷ و ۲۸۸.

۲- «معانی رمز آینه»، ص۲۸۲.

ص: ۷۳

حقایق آسمانی و الوهی است که با استفاده از نماد و تمثیل، روح انسان را از جهان مادی پرواز می دهد، از قیود مادی رها می کند و به سوی حقایق برتر متوجه می سازد. از این رو، هنر قدسی با استفاده دقیق از تمثیل و نماد، فراتر از زیبایی ظاهری، برای بیان حقیقت و اعمال آیینی به کار می رود. «هنر دینی [قدسی] اکثراً هدف زیبایی ظاهری را نادیده می گیرد و زیبایی آن، بیش از هر چیز، از حقیقت معنوی و بنابراین، از دقیق بودن جنبه رمزی و تمثیلی آن و نیز از فایده آن برای اعمال آیینی و مشاهده عرفانی سرچشمه می گیرد».(۱)

از دیدگاه پژوهشگران هنر اسلامی، کاربرد نماد یا سمبول، سازگار با طبیعت بشری و متناسب با روحیه انسانی است و از طرفی قوانین عالم، نمود و تجسم مشیت الهی هستند. از این رو، هنر ادیان به صورت گسترده ای مبتنی بر نماد است و بر خلاف عقول محض که برای درک حقیقت یا انتقال حقیقت، به تجسم بخشی یا کاربرد نماد یا رمز نیازی ندارند، انسان برای انتقال اندیشه، نیازمند به کارگیری نماد است و این امر در زبان با کاربرد کلمات و حروف و در هنر به صورت به کارگیری شکل، خطوط، صدا و امثال آن شکل می گیرد. به تعبیر دیگر، گاه هدف از کاربرد نماد این است که حقایق تجریدی و متعالی را نمی توان در همان سطح عمیق و عقلانی تفهیم کرد و حقایق برتر و متعالی تنها از طریق به کارگیری نماد، امکان انتقال به دیگران را می یابد.(۲) به این دلیل، گاه عارفان آرزو می کردند که ای کاش عالم طبیعت، خود، زبانی برای رازگشایی خود

۱- «اصول و معیارهای هنر جهانی»، ص ۹۷.

۲- Rene Guenon, Symbols of Sacred Science, Translator Henry D. Fohr, Editor Samuel D. Fohr.۲nd ed, Sophia Perennis, New York, ۲۰۰۴, pp ۷-۱۱.

ص: ۷۴

می داشت تا آنان مجبور نمی شدند که با زبان سمبول و رمز سخن گویند(۱) و گاه نیز از دشواری این شیوه، شکوه می کردند.(۲)

با وجود آنکه ادیان دارای آیین ها و مناسک متفاوت هستند، اما کاربرد نمادها در ادیان از سطح متفاوت یا متناقض فراتر می رود و شباهت های زیادی با یکدیگر پیدا می کنند، به طوری که تحلیل بسیاری از نمادها در ادیان گویای این شباهت درونی نمادها و مبنای مشترک تمام ادیان در به کارگیری نمادها برای بیان حقایق درونی شان است. در ادیان، اشیای بی مقدار و ناچیز می توانند نماد حقایقی برتر و متعالی باشند. نمادها با آنکه از جنس ماده و اشیای پیش پا افتاده طبیعتند، اما معانی ژرفی را در خود حمل می کنند. از این رو، در تمدن های شرقی، هنرهای تجسمی و شنیداری همیشه بیانی نمادین و رمزی از حقایق متعالی بوده اند و هنر اسلامی، نمادی از بیان حقایق متعالی اسلام است و به کارگیری خشت، گل، رنگ و خط در هنر اسلامی بر این اساس تبیین می شود.

«چرا چیزی که در جهان مادی از خشت، گچ و سنگ ساخته شده است، می تواند چنین نقشی را ایفا کند؟ دلیل متافیزیکی این سؤال را در یک گفتار

۱- جلال الدین محمد مولوی رومی، مثنوی معنوی، تصحیح: رینولد نیکلسون، مقدمه: قوام الدین خرمشاهی، ناهید، تهران، ۱۳۷۵، بیت ۴۷۲۵: کاشکی هستی زبانی داشتی تا ز هستان پرده ها برداشتی

۲- جلال الدین محمد مولوی رومی، کلیات شمس تبریزی، تصحیح: بدیع الزمان فروزانفر، چاپ دهم، امیر کبیر، تهران، ۱۳۶۳، ص ۶۴، غزل ۳۸: رستم ازین نفس و هوا، زنده بلا و مرده بلا زنده و مرده وطنم، نیست به جز فضل خدا رستم از این بیت و غزل، ای شه و سلطان ازل مفتعلن، مفتعلن، مفتعلن کشت مرا قافیه و مفلطه را، گو همه سیلاب ببر پوست بود، پوست بود، در خور مغز شعرا

ص: ۷۵

معروف هرمسی می توان یافت که می گوید: «بی مقدارترین اشیا، نمادی از برترین آنهاست.» هنرهای تجسمی و شنیداری به این دلیل که از پایین ترین سطح حقیقت برخوردارند، می توانند نشانه و مظهر برترین سطح حقیقت باشند که همان ساحت ربوبی است».(۱).

درباره کاربرد سمبول و نماد گفته شده است که نماد لزوماً امری عوامانه نیست، بلکه همه انسان ها از آن استفاده می کنند و در بیان مفاهیم تجریدی و عقلانی از آن کمک می گیرند و زبان، خود، چیزی جز کاربرد سمبول نیست. شاید حقایق متعالی که ممکن است از هیچ راه دیگر قابل انتقال نباشد، به واسطه نماد ها تلطیف و تا اندازه ای قابل تفهیم باشند.(۲)رنه گنون سراسر طبیعت را مملو از سمبول ها و امور محسوس را سمبول امور فرامحسوس می داند. حتی انسان را که بر اساس صورت الهی خلق شده است، از بزرگ ترین سمبول ها و وسیله ای برای دست یافتن به معرفت الهی و سراسر طبیعت را سمبول عالم فوق طبیعی می نگرد.(۳) حتی متون مقدس را نیز مملو از تمثیل و رمز می داند و معتقد است حتی انجیل از عیسی به «کلمه» تعبیر کرده است.

از این رو، گفته شده است که نماد یا سمبول دارای ریشه ای فراتر از انسان است و طبیعت سراسر سمبول و بر حسب مرتبه وجودی خود،

۱- سید حسین نصر، قلب اسلام، ترجمه: سید محمدصادق خرازی، نشر نی، تهران، ص ۲۱۶.

۲- جام نو و می کهن، ص ۵۱.

۳- گنون در این باره می گوید: «در طبیعت، محسوس می تواند سمبول فرامحسوس باشد. قلمرو طبیعت می تواند به نوبه خود سراسر سمبول قلمرو الهی باشد. حال اگر به طور اخص، خود انسان را در نظر آوریم، آیا او را چون سمبولی دانستن، مشروع نخواهد بود؟ نه آنکه او به «صورت خداوند» آفریده شده است؟ (سفر تکوین؛ ۲۶: ۲۷) بیافزاییم که طبیعت به تمام و کمال معنا می یابد، تنها اگر به آن همچون وسیله ای برای دست یافتن به معرفت الهی بنگریم، وسیله ای که دقیقاَ همان عملی است که اساساً برای سمبولیسم باز شناختیم» (جامی نو و می کهن، ص ۵۴).

ص: ۷۶

ترجمانی از حقیقت بالا-تر از خود است؛ بابی مفتوح به جانب عالم بالا- که حکایتی از حقایق و معانی ورای طور عقل دارد؛ آن حقایقی که فراتر از تفسیر ضمیر ناخودآگاه جمعی نزد یونگ است.

اندیشمندان سنت گرا نماد را به معنای به کار رفته در ضمیر ناخودآگاه جمعی یونگ به کار نمی برند و منشأش را در آن نمی جویند، اما تفسیر روان شناختی از انسان را بر اساس آن نفی نمی کنند و آن را وجهی ممکن از تحلیل روان شناختی و از نگاه های ممکن درباره بشر می پندارند. انتقاد سنت گرایان این است که رمز را از جنبه الوهی و لایه های متعالی روح انسان به آشفتگی ها و توهم های روان شناختی تقلیل دهیم و خاستگاه رمز و سمبول را در بستر آشفته روان آدمی بدانیم. به نظر سنت گراها، «یونگ ابداً ماهیت معنوی و متعالی نمادها و اسطوره ها را در نیافته است. او نمادها و اسطوره ها را روان شناسی کرد و ناخودآگاه جمعی را جای گزین ذخایر الوهی که منشأ همه نمادهای حقیقی است، ساخت».(۱)

در دوران پس از رنسانس، یکی از تلاش های طرفداران مدرنیته، اسطور ه زدایی و راز زدایی از همه چیز بود. علم گروی و عقل گروی افراطی موجب شد هرگونه راز و رمز از جهان رخت بربندد و به تدریج، انسان ها هیچ گونه معنا و مفهومی را در لایه های درونی یک پدیده دنبال نکردند و همه چیز را در سطح دیدند، به طوری که این رمز گشایی و رازززدایی موجب شد در همه عرصه ها، از کنش انسان ها تا سنت ها، آداب و رسوم و دیگر فعالیت های بشری، تأویل و تفسیر باطنی حذف گردد. این یکی از ویژگی های عصر مدرنیته تلقی می گردد که تا حدی در دوران پست مدرن از آن عدول شده است.

۱- سید حسین نصر، در غربت غربی، ترجمه: امیر مازیار و امیر نصری، مؤسسه رسا، تهران، ۱۳۸۳، ص ۹۵.

ص: ۷۷

جایگاه نماد در متون عرفانی

جایگاه نماد در متون عرفانی

با رجوع به متون کلاسیک عرفانی استنباط می گردد که مفهوم تأویل و نمادگرایی در تفسیرهای عرفانی از متون دینی و آیات قرآن به وفور یافت می شود. بسیاری از آیات از دیدگاه عارفان دارای معانی عمیق و نیازمند تأویل و تفسیر است و در جایی که مفاهیم و لایه های عمیق معنایی وجود داشته باشد، نمادگرایی و سمبولیسم دیده می شود. طرح داستان یوسف و زلیخا در قرآن موجب تفاسیر نمادین عارفان و تمثیلی برای بیان ارتباط حسن و زیبایی گردید که در آن، یوسف نماد و تجسم حسن و زیبایی الهی و زلیخا مظهر عشق زایدالوصف است. بر اساس این داستان و جمله «عشق مجازی، پلی به سوی عشق حقیقی است»(۱) گفته شده است عشق از مخلوق آغاز می گردد و به عشق الهی و فنای در او منتهی می شود. افرادی همچون جامی در شعر خود و نگارگران در نگاره های خود به توصیف این قصه قرآنی پرداخته و از آن در بیان نمادین و عرفانی از عشق الهی استفاده کرده اند.(۲) سهروردی در رساله «فی حقیقه العشق/ مؤنس العشاق» بیان می دارد که هر جا حسن و نیکویی یافت شود، عشق از آن پدید می آید و خداوند پس از اینکه اولین گوهر خویش، عقل را آفرید، به آن، سه صفت بخشید. یکی از آنها، صفت شناخت خداوند بود که از آن «حسن» پدید آمد و به آن «نیکویی» گویند. از دومین صفت که به شناخت خود اهتمام داشت، «عشق» پدید آمد که آن را «مهر» گویند و سومین صفت عقل که مفهومی عدمی است، اما به امور وجودی تعلق می گیرد، «حزن یا اندوه»

۱- «المجاز قنطره الحقیقه».

۲- برای شرح نگاره های یوسف و زلیخا در نگارگری نک: ثروت عکاشه، نگارگری اسلامی، صص ۱۴۶ ۱۵۱.

ص: ۷۸

است. از این رو، «حسن، عشق و حزن»، سه صفت عقل است که میان عشق و حسن نیز ارتباط تنگاتنگی وجود دارد: «عشق که برادر میانی است، با حسن انسی داشت، نظر از او بر نمی توانست گرفت، ملازم خدمتش می بود».(۱)

در فرهنگ اسلامی همواره نمادها با مفهوم حکمت، تأویل، تفسیر باطن و امثال آنها قرین بوده است. اصطلاح «حکمت» در متون دینی از جمله قرآن، واژه پر رمز و رازی است و ارتباط تنگاتنگی با مفهوم نماد و سمبول و هنر اسلامی دارد. حکمت در فرهنگ اسلامی به جنبه باطنی یک پدیده اطلاق گفته می شود و از هر پدیده ای که علاوه بر ظاهر، دارای عمق و باطن باشد، به حکمت تعبیر می گردد. به این دلیل، در قرآن آمده است: «به هر کس حکمت داده شود، به او خیر زیاد داده شده است.»(۲) حکمت در ادبیات دینی و روایی با کلماتی همچون بصیرت، نورانیت و علم شهودی مترادف است. در واقع، حکمت، نوعی معرفت و خردمندی همراه با معنویت و نورانیت و مقرون به کنه و حقیقت اشیاست و به فردی که آگاه بر حقایق و لایه های درونی عالم است، حکیم اطلاق می شود.(۳)

ارتباط حکمت با هنر مبتنی بر این تفسیر از هنر اسلامی است که آن را هنری پر رمز و راز و دارای لایه های باطنی بدانیم و همان طور که قرآن علاوه بر معنای ظاهری، دارای معنای باطنی و هر آیه، برخوردار از هفت یا هفتاد بطن است (سبعه ابطُنٍ او سبعین بطناً) و مصداق متنی حکیمانه است که قابلیت تفسیر پذیری و تأویل دارد، خلق آثار هنری نیز به وسیله هنرمند

۱- شهاب الدین یحیی سهروردی، مجموعه مصنفات شیخ اشراق، تصحیح: هانری کربن و همکاران، چاپ سوم، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ۱۳۸۰، ج۳، ص ۲۶۹.

۲- بقره: ۲۶۹.

۳- محمد باقر مجلسی، بحارالانوار، دارالتعارف للمطبوعات، بیروت، ۱۴۲۸، ج۱، ص ۱۴۰.

ص: ۷۹

مسلمان چنین است. هنرمند مسلمان همواره خواسته است با آثارش، رؤیت نافذ خود از عمق و حقیقت اشیا را به ظهور برساند و بر اساس مبانی عرفانی و اعتقادی نه صرفاً ممنوعیت شرعی کوشیده است حقایق مکنون هستی را به تصویر بکشد. بر این نگرش، کاربرد عناصر هنری همچون گنبد، طاق، مناره، نگارگری دو بعدی، استفاده از نقوش گیاهی، هندسی، کتیبه ای و امثال آنها، بیانی حکیمانه از عالم حس است.

بنا به نظر بسیاری از عرفان شناسان، اعتقاد به جنبه جمال و جلال یا تعادل میان تشبیه و تنزیه موجب شد تا در اسلام، هنر تزیینی، غیر تصویری و انتزاعی جای گزین هنر تصویری (فیگوراتیو) شود و به تعبیر ابن عربی، مسلمانان که نمی توانستند مانند اهل تشبیه، خداوند را به مانند امری مادی توصیف کنند یا به تجسیم او بپردازند، خداوند را در قوه خیال مطرح کردند.(۱) برای مثال، هنرمندان مسیحی، خداوند را در اقالیم سه گانه مطرح می سازند و گاه خداوند یا آفریننده عالم در نقاشی برخی از هنرمندان پیش از رنسانس یا در آثار هنرمندان عصر رنسانس همچون میکلانژ یا نقاش رمانتیست، ویلیام بلیک به شکل انسانی تصویر می شود، در حالی که هنرمندان مسلمان هیچ گاه خداوند را در مساجد، به شکل انسانی نمایش نمی دادند یا مجسمه و تمثال پیشوایان دین را نمی ساختند. هنر به کار رفته در مساجد همواره از جنس نقوش و نقش مایه های گیاهی و هندسی بوده و شکل انتزاعی به خود گرفته است و این هنر غیر ناتورالیستی و انتزاعی در فرهنگ اسلامی، واکنشی در برابر هنر

۱- در این باره نک: هانری کربن، تخیل خلاق، صص ۲۹۵ ۳۲۷؛ شهرام پازوکی، حکمت هنر و زیبایی در اسلام، صص ۸۰ ۹۱؛ غلام حسین ابراهیمی دینانی، پرتو خرد، صص ۳۰۵ ۳۰۹؛ نصرالله حکمت، حکمت و هنر در عرفان ابن عربی، صص ۲۳۶ ۲۳۸؛ علی شیخ الاسلامی، خیال، مثال و جمال در عرفان اسلامی، صص ۶۱ ۷۷.

ص: ۸۰

تشبیهی بوده است. تشبیه خداونـد در قرآن به نور یا تشبیه کردن نسـبت خداوند و انسان کامل به تمثیل آهن و آتش و امثال آنها در متون عرفانی(۱) در واقع، تمثیـل هـایی بر اسـاس قوه خیـال بوده است، مثـال هـایی که موجب تشبیه یـا تنزیه افراطی درباره خـداوند نگردید و در شکل گیری ادبیات فاخر عرفانی نیز سهم به سزایی داشت.

هنر مبتنی بر عرفان مملو از عناصـر سـمبولیک و نمادین بوده است. اسـتفاده از کلمات، تصویر، خطاطی، شـعر، موسیقی یا نقش مایه هایی همچون شـمسه، شیر، فردوس، طاووس، خطوط کوفی، بنایی، هندسی و امثال آن، بیانی از آن راز و رمزهایی است که هنرمند مسـلمان از آنها برای بیان مقصود خود در ترسـیم عالم فرا ماده اسـتفاده کرده است. نگاهی به ادبیات و اشـعار شاعران عارف بیانگر این است که آنان برای عالم، عمق قائل بوده اند و اشعار مملو از ظرافت های ادبی آنان، بیانی از حقایق قدسی و ملکوتی عالم است که چون مخاطبان خویش را از تجربه مستقیم حقایق، ناتوان می دیدند، با حسرت زدگی از ناممکن بودن بیان تمام حقیقت، از زبان نمادین استفاده می کردند.

معنای نمادین رنگ ها در متون عرفانی

معنای نمادین رنگ ها در متون عرفانی

شیـخ صـدوق در کتاب توحیـد، روایتی به سـند خود از اسـماعیل بن فضل نقل کرده است که می گوید: از امام صادق علیه السـلام پرسـیدم: آیا خداونـد را در روز قیامت می توان دیـد یا خیر؟ ایشان در پاسـخ فرمود: «خداوند منزه و بزرگ تر از این حرف هاست. ای ابـن الفضـل، چشـم هـا نمی بیننـد جز چیزهـایی را که دارای رنـگ و کیفیت باشـد و خـدا، خـود، آفریننـده رنـگ هـا و کیفیت هاست.»(۲)

۱- مجموعه مصنفات شیخ اشراق، ج۳، ص ۵۰۳.

۲- المیزان، ج۷، ص ۴۷۵.

ص: ۸۱

این سخن امام علاوه بر آنکه مبتنی بر فهم درست از ذات غیر جسمانی خداوند عزّ و جلّ و مسئله توحید است، اشاره ای به اهمیت رنگ در مشاهده انسان از جهان دارد و اینکه ارتباط ما با اشیای خارجی هنگام مشاهده، رنگ ها و کیفیت اشیاست. (تصویر۱۳)

لطفاً برای مشاهده عکس به فایل پی دی اف مراجعه کنید

(تصویر ۱۳)

بسیاری از مفسران عرفانی از هنر اسلامی بر این باور هستند که همه اشکال و حجم های هندسی، اعداد، رنگ ها، نقوش گیاهی و هندسی، نقش و نگارها، تقارن، تناسب، ترکیب بندی و تضاد رنگ ها و حتی تکنیک ها و سازه های متفاوت معماری دارای معانی رمزی و نمادین هستند. این عناصر بر آمده از مضمون و غایتی است که هنرمندان می خواسته اند با آنها، حقایقی را ورای ظواهر نشان دهند. برای مثال، رنگ سبز سمبل نفس مطمئنه، رنگ زرد سمبل جوانی، آبی سمبل نفس امّاره و رنگ قرمز، نشانی

ص: ۸۲

از روح حیوانی گردیده است. در چنین نگاهی، «رنگ ها تبدیل به شاخصی می گردند برای عارف تا بدان وسیله مقام نورانی عرفانی خویش را به داوری گیرد. او فراسوی زمان است و تنها عالم رنگ جهت دهنده سیر و سلوک اوست.»(۱) از این رو، همواره در معماری مساجد از رنگ سبز که در بر دارنده آن سه رنگ دیگر و بهترین نماد الوهیت و کمال است، استفاده شده است.(۲)

استفاده از رنگ ها در تاریخ هنر اسلامی در هنرهای تزیینی همچون کاشی های هفت رنگ، (تصاویر۱۴ و ۱۵) کاشی سفالی زرین فام و در آجرها، گویای نقش رنگ ها در تحقق زیبایی و هنر است. استفاده از نور در جلوه گری رنگ موجب شده است آجرهایی به کار رود که روی سطح خارجی آنها را با لایه ای از رنگ آبی سبز لعابی شده در کوره می پوشاندند و در پیکره بنا کار می گذاشتند و این امر در ترکیب با رنگ اخرایی طبیعی آجر، ترکیبی متناسب ایجاد می کرد. با وجود آنکه کاربرد کاشی به هزاره سوم پیش از میلاد بر می گردد، در دوران اسلامی، دوباره به استفاده از کاشی ها و رنگ آمیزی در آن، توجه صورت گرفت و کاشی های هفت رنگ و آجرهای رنگی در معماری به کار گرفته شد. تاریخ شکل گیری ساخت گنبد به رنگ سبز در بغداد و مناره های سبز رنگ در بخارا به سده های اولیه اسلام بر می گردد و ایرانیان پیش از عصر سلجوقی، لعاب مینایی را روی گل پخته به کار می گرفتند و از رنگ های فیروزه ای، آبی لاجوردی و سبز در آن استفاده می کردند.(۳)

۱- نادر اردلان و لاله بختیار، حس وحدت، سنت عرفانی در معماری ایرانی، ترجمه: حمید شاهرخ، نشر خاک، تهران، ۱۳۸۰، ص ۵۰.

۲ - ۳. هانری کربن، «خانه کعبه و راز معنوی آن از نظر قاضی سعید قمی». در: مقالات هانری کربن، گردآوری: محمدامین شاهجویی، انتشارات حقیقت، تهران، ۱۳۸۴، صص ۱۱ ۶۳.

۳- نک: اصفهان، تصویر بهشت، صص ۸۷ ۹۰.

ص: ۸۳

لطفاً برای مشاهده عکس به فایل پی دی اف مراجعه کنید

(تصویر۱۴) کاشی هفت رنگ

لطفاً برای مشاهده عکس به فایل پی دی اف مراجعه کنید

(تصویر ۱۵) کاشی هفت رنگ

ص: ۸۴

در سنت اسلامی، در شهرسازی ایرانی، به تعبیر استیرلن، باغچه ها و باغ ها که زیبایی بخش خانه ها است و حیاط مسجد که آن را به باغ حقیقی و دایمی می توان تشبیه کرد، همراه با تزییناتی است که رنگ در آنها نقش اساسی دارد. برای مثال، در مسجد امام اصفهان، حیاط در تمام سطوح خود دارای پوشش کاشی عالی از نظر رنگ بندی است و رنگ های موجود در این مجموعه، از جمله رنگ های گل و شاخ و برگ و حاشیه از همه گام های رنگی، از سبز گرفته تا آبی و فیروزه ای که مورد علاقه ایرانیان است، انتخاب شده است، به طوری که رنگ بندی این کاشی ها سر به فلک می کشد و تا آنجا ادامه می یابد که به رنگ فیروزه ای آسمان متصل می گردد.(۱)

بی تردید، سمبولیسم موجود در سنت هنری و معماری ایرانی اسلامی، با رنگ آمیزی آمیخته است و در این میان، رنگ نقش اساسی دارد. همان طور که شهرسازی و سازه های معماری در سنت قرآن ریشه دارد، در کاربرد رنگ نیز چنین است. استفاده از آجر های آبی در بعضی از مساجد دوره سلجوقی یا استفاده از آجرهای فیروزه ای در دوره های میانه یا گنبدهای سبز در فرهنگ اسلامی، بیانگر قرین بودن برخی از رنگ ها با سنت هنری مسلمانان است. در معماری عصر معماری، به نظر برخی از مورخان هنر،(۲) ساخت چهار باغ از آیات سوره الرحمان الهام گرفته است. گفته شده است که دو باغ در بهشت وجود دارد که مؤمنان در آنجا می زیند و نعمت های فراوان دارد و در آن دو بهشت، دو چشمه آب روان است و بهشتیان در بسترهایی از حریر و استبرق، تکیه زده اند و در پایین آن، دو بهشت دیگر است که در نهایت

۱- نک: اصفهان، تصویر بهشت، ص ۱۶۰.

۲- نک: اصفهان، تصویر بهشت، ص ۱۷۸.

ص: ۸۵

سبزی و خرّمی است و چشمه های آب، میوه و دیگر نعمت های خداونـدی در آن، فراوان هست. بر همین اساس، معماران صـفوی چهـار بـاغ را در اصـفهان سـاخته انـد. همچنین مؤمنـان بـا الهام گیری از این تصویر و صور خیال قرآنی، به رنگ هایی همچون سبز توجه دارنـد و رنـگ سـبز برای آنـان تـداعی بخش رنـگ سبز بهشت و بـاغ عـدن است. از این رو، گفته شـده است که سبز، رنگ بهشت و رنـگ پیامبر اکرم صـلی الله علیه و آله است و این رنگ در سازه های معماری به دلیل تـداعی سـنت نبوی، همواره کاربرد داشـته است. رنگ سبز در سـنت معماری ایران پیش از اسـلام و در مصـر دوره فراعنه کاربرد داشـته است، اما در دوران صـفوی در سنت مذهبی ریشه دوانده است. در سـنت های باسـتانی، رنگ سبز، رنگ بهار و نوزایی طبیعت است و این مفهوم با مفهوم قیامت و رسـتاخیز و زندگی دوباره انسان ها تشابه و تقارن دارد، اما علاوه بر آن، در سنت اسلامی تداعی گر شخصیت حضرت رسول اکرم صلی الله علیه و آله است.

مارتین لینگز، فهم ادیان، اسـطوره های دینی، رنگ ها، هنرها و صـفات الهی را مبتنی بر تحلیل نمادها می دانـد. رنگ های سه گانه نزد او با ادیان سه گانه ابراهیمی تحلیل می شونـد و این نمادها را برآینـدی از ریشه ها می دانـد و در تحلیل کاربرد رنگ ها در هنر اسلامی، میان آنها با مفاهیم دینی و صفات الهی رابطه ای برقرار می کند و وفاداری هنرمندان مسلمان را در به کارگیری رنگ های خاص در هر یک از هنرها، به جهت معانی مکنون در آن رنگ ها می داند. وی می نویسد:

... عموماً سبز را رنـگ اسـلام دانسـته انـد. زرد، رنگ تجلی است و اگر زرد را بر آبی بیفزاییم، سبز حاصل می شود. قرآن از جامه های سبزی سخن می گوید که ارواح رستگار در بهشت پوشیده اند و بهشت که با

ص: ۸۶

رمز واحه ای در بیابان بیان می شود، در عربی، «جنت» نام دارد که همیشه سرسبز و خرّم تصور می شود... . آبی و نه سبز، رنگ غالب هنر اسلام است... . ظاهراً قانونی نانوشته هم هست که هر جا آیات قرآن یا تزیین ها درون چارچوبی قرار داده می شوند، حد بیرونی آن باید آبی باشد.(۱)

از جمله اموری که در رنگ ها اثرگذار هستند و در انتقال معنا مفیدند، تداعی خاطره های قرین با رنگ هاست. برای مثال، همان طور که رنگ آبی برای انسان، آسمان را تداعی می کند یا رنگ سبز، گیاهان سبز و جنگل ها یا رنگ سفید، زمین پوشیده شده از برف را تداعی می کنند،(۲) این تداعی گاه با عناصر فرهنگی و مذهبی آمیخته است. مثلاً ـ در فرهنگ اسلامی رنگ سبز برای انسان، قرین امامان علیهم السلام و امام زاده ها است یا رنگ سفید، تداعی بخش لباس سفید حاجیان در مکه است یا در فرهنگ شیعی، رنگ قرمز و کاربرد آن، نمادی از خون و شهادت به ویژه شهادت امام حسین علیه السلام است یا رنگ سیاه و کاربردش در عزاداری یا ایام خاصی همچون محرم، تاریخ دیرینه ای از عاشورا را در ذهن شیعیان متبلور می سازد. در بسیاری از تمدن ها، رنگ های خاص تداعی گر مفهوم خاصی در قلمرو آن تمدن ها شمرده می شود. برای مثال، رنگ نارنجی در لباس هندوها در جشن شیوا، همانند رنگ سفید لباس حاجیان در زمان حج، پیروان آنان را به سمت عمل یا آیین خاصی رهنمون می سازد، در حالی که شاید دیگران با بی اطلاعی از این نمادها، مفهوم خاصی را نفهمند. به همین دلیل، باید به مفهوم رنگ ها در هر

۱- مارتین لینگز، «معانی رمزی سه گانه رنگ های اصلی»، در: جام نو و می کهن، گردآوری: مصطفی دهقان، صص ۲۷۵.

۲- زبان تصویر، ص ۱۲۷.

ص: ۸۷

تمدن خاصی اشراف داشت و آثار هنری با کمک گرفتن از این رنگ ها می تواند مفاهیم خاصی را به مخاطبان منتقل سازد و خود رنگ نوعی نماد دینی تلقی می شود که از آن در دلالت شناسی به ویژه در هنرهای نمایشی و رسانه ها برای انتقال معنا می توان استفاده کرد.

نماد و سمبول در فتوت نامه ها

نماد و سمبول در فتوت نامه ها

فتوت نامه ها، گونه هایی از آیین ها، مرام نامه ها و اصول مدوّن را در حکمت عملی پدید آورده است که در هنرهایی که مشروعیت دینی دارند، وارد شده است و تلفیق میان هنر و دیانت در آنها دیده می شود. وجود برخی آیات قرآن که در آنها افرادی همچون اصحاب کهف، حضرت ابراهیم علیه السلام ، یوشع بن نون و یوسف پیامبر علیه السلام با کلمه «فتی» یا «جوان مرد» خطاب شده اند، در کاربرد این واژه در سنت عرفانی و تلقی مثبت نسبت به آن مؤثر بوده است. آیاتی که در آن به مفهوم فتوت، فتی یا جوان مرد اشاره شده است، عبارتند از: «نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُمْ بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ»؛(۱) «إنَّهم فتيةٌ حَكَمَ اللهُ لهم بالفتوَّه حين امنوا بلاواسطه كذلك قال بعضُهم رأسُ الفتوهِ الايمان» که منظور از فتی در این آیات، اصحاب کهف است. در آیه: «قَالُوا سَمِعْنَا فَتًى يَذْكُرُهُمْ يُقَالُ لَهُ إِبْرَاهِيمُ»،(۲) به حضرت ابراهیم علیه السلام ، در آیه: «وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِفَتَاهُ»،(۳) به یوشع بن نون و در آیه: «تُرَاوِدُ فَتَاهَا»(۴) به حضرت یوسف علیه السلام به عنوان فتی اشاره شده است.(۵)

۱- کهف: ۱۳.

۲- انبیاء: ۶۰.

۳- کهف: ۶۰.

۴- یوسف: ۳۰.

۵- برای تفسیر آیات نک: ابوالفضل رشیدالدین میبدی، کشف الاسرار و عده الابرار، تصحیح: علی اصغر حکمت، چاپ سوم، امیرکبیر، تهران، ج ۵، ص ۶۵۷.

ص: ۸۸

به تدریج، جنبش های جوان مردی و فتوت در جوامعی همچون ایران که شاید در آغاز با عیّاری و بعضی از رفتارهای جاهلانه همراه بوده است و جوانانی عامی و از میان توده مردم آن را شروع کرده بودند، با مفاهیم اخلاقی و عرفانی آمیخته شد و شکلی منسجم تر و آگاهانه تر به خود گرفت. پس از چندی نیز به تدوین اصول و هنجارهایی اخلاقی و دینی در میان اصناف و گروه ها منجر شد که به منزله آیین نامه ها و مرام نامه های اخلاقی یا فتوت نامه ها تلقی می شدند. نگاهی به کتاب های فتوت، بیانگر این است که اصول فکری و رفتاری اهل فتوت با زهد و تصوف آمیخته بود و فتوت نامه ها تحت تأثیر آن مبانی، مکتوب شده اند.(۱)

تعامل و ارتباط میان مشاغل و اصناف با فتوت نامه هایی که بزرگان حرفه ها در هر صنفی می نوشتند، موجب گشت فتو ت نامه ها، نظارتی اخلاقی بر زندگی حرفه ای توده مردم داشته باشد. مشاغل با رازورزی و جنبه های باطنی همراه شد و صنعت کاران راز و رمز را در اصول حرفه ای به کار می بردند و هنر و عرفان را به صورت هم زمان در شغل خود متجلی می ساختند. با نگاهی به بعضی از شاهکارهای هنر اسلامی دیده می شود مرز میان تخصص حرفه ای و شغلی صنعت کار (= هنرمند) با تجلیات عرفانی حاصل از روح ریاضت کش او، تفکیک ناپذیر است و در تجزیه و تحلیل آن آثار به راحتی نمی توان گفت که آیا

۱- عبدالحسین زرین کوب درباره ارتباط رساله های موجود در اصناف و ارتباطشان با مشایخ صوفیه می گوید: «سؤال و جواب ها یا تعلیم نامه های اصناف که در این روزگاران در هند و ماوراء النهر در نزد طبقات اصناف وجود داشت و نگه داری آنها از واجبات اخلاقی و مذهبی افراد منسوب به آن طبقات تلقی می شد، غالباً «رساله» نام داشت و جوهر تعلیم آنها نیز عبارت از آیین فتوت بود. از بررسی بعضی از این «رساله»ها مثل رساله نساجا و رساله سقایان، ارتباط طبقات این اصناف با مشایخ صوفیه پیداست. این رساله ها، یادآور رساله های درویشان خاکسار است که آنها نیز مثل طبقات اصناف در حفظ و نگه داری رسالات خویش یک نوع ضرورت روحانی و دینی می دیده اند» (عبدالحسین زرین کوب، جست وجو در تصوف ایران، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۵، ص ۳۵۶).

ص: ۸۹

عناصر حرفه ای به خلاقیت رسیده یا روح هنرمند تربیت شده و وفادار به اصول اخلاقی و عرفانی، متبلور گشته است. متأسفانه با اینکه فرهنگ فتوت و جوان مردی در تمدن ایرانی، بسیار چشم گیر بود و به طور گسترده وجود داشت و در همه مشاغل، نوعی قداست و پاکی به وجود می آورد، سلاطین وقت در عصر قاجار، جاهلانه، در برانداختن این آداب کوشیدند احزاب سیاسی در عصر مشروطه، آن را ریشه کن کردند.(۱)

مشاغلی همچون خطاطی، تذهیب، هنرهای تزیینی، کتیبه نویسی مساجد و معماری مساجد، تلاوت قرآن که امروزه این صنعت ها را به عنوان هنر می شناسند، از قدیم مورد توجه مسلمانان بود و در فتوت نامه ها به آداب و شرایط آنها اشاره شده است. با این حال، برخی از هنرها و پیشه ها از اقبال جمعی و مقبولیت عمومی بی بهره ماندند. برای مثال، گفته شده است که آواز قینات (زنان آوازخوان)، آواز مزمار (نی ها) و آواز معازف (نواختنی هایی چون عود و طنبور)، نامشروع است و حتی آنان که به اینها گوش فرامی دهند، صلاحیت ورود در میان اهل فتوت را ندارند. از این رو، فتوت نامه نویسان پیشه کردن برخی از مشاغل را با روحیه فتوت و جوان مردی، ناسازگار دانسته و نام صاحبان آن مشاغل را در کنار نام بزه کاران، دروغ گویان و نیرنگ بازان ذکر کرده اند.(۲) با آنکه در عصر صفوی، حرفه هایی همچون معماری، قصابی، طباخی، کفش دوزی، سلمانی و امثال آنها دارای فتوت نامه بودند، اما بعضی دیگر از مشاغل، از جمله برخی از هنرها، فتوت نامه نداشتند.(۳)

۱- آیین جوان مردی، ص ۱۲۰.

۲- ابن معماری بغدادی[ابوعبدالله أبوالمکارم]، کتاب الفتوه، تصحیح: مصطفی جواد و دیگران، مکتبه المثنی، بغداد، ۱۹۵۸، صص ۱۷۶ ۱۷۸.

۳- محمدرضا شفیعی کدکنی، قلندریه در تاریخ، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۸۶، ص۱۷۳.

ص: ۹۰

فتوت نامه چیت سازان، رنگرزان، قصابان و سلّاخان، سلمانیان، حمّامیان، معماران و دیگر اصناف که برخی از آنها امروزه در عصر نوین، در شمار مشاغل هنری شناخته می شود، مؤید این سخن است که فتوت نامه از اصول سلوک عرفانی و تهذیب نفس آغاز گشت. سپس به تبیین و آرای اصول اخلاقی و عرفانی در عرصه کار و زندگی گسترش و توسعه یافت، به طوری که در دوره های شکل گیری فتوت نامه ها، عرفان حتی در عرصه کار و تلاش نیز حضور داشت و با زندگی و معیشت مردم نیز در ارتباط بود. هانری کربن بر خلاف تصور بعضی از جامعه شناسان که جریان های فکری و اندیشه ها را تاریخی نگرانه می بینند و افکار و آرا را بازتاب عصر و جامعه خاص و روح دوران تلقی می کنند، معتقد است جهان بینی ها و جریان های معنوی، صورت ها و اشکال اجتماعی را به وجود آورده است و این امر در جنبه های آیینی فتوت نامه ها نمود می یابد. وقتی انسان به همه فرایض شریعت تمکین کرد، آن گاه فتوت در مرتبه شریعت به کمال خود می رسد و نوعی حالت رسالت در انسان شکوفا می گردد، به گونه ای که رعایت اصول شریعت و فتوت نیز تغییر حالتی در انسان پدید می آورد و او را به رسالت نزدیک می سازد.(۱)

برای مثال، در فتوت نامه چیت سازان، تمام مراحل رنگ کردن پارچه ها، از ورود به کارخانه، جوشاندن کرباس و زاج آب کردن تا پایان آن، با خواندن آیات و ادعیه همراه بوده است و این فعالیت و یا شغلی که جنبه های ذوقی و زیبایی شناسانه داشته، با جنبه عبادی و اخلاقی همراه گردیده است. آن طور که از فتوت نامه چیت سازان استنباط می گردد، این شغل و این هنر به پیامبران نسبت

۱- آیین جوان مردی، ص ۶۵.

ص: ۹۱

داده می شود و در این صنف، دوازده استاد وجود دارد که رمز این عدد نشانه ای است از پیروی آنان از دوازده امام. این دوازده استاد به سه دسته تقسیم می شوند و برای آن چهار پیر شریعت، چهار پیر طریقت و چهار پیر حقیقت قائل می شوند، به طوری که هنر چیت سازی، هنری دنیوی شمرده نمی شود و بدون شناخت مبانی معنوی آن، نوعی شرک تلقی می گردد. در این فتوت نامه درباره رنگ سفید و رنگ سیاه، سخنان درخوری آمده است. رنگ سفید به پیراهن لوط نسبت داده شده است که وی پس از تخریب شهرش چنان گریست که خون به جای اشک از چشمش جاری شد و لباس سفید وی آلوده گشت. از این رو، وی به درگاه خداوند مناجات کرد و خداوند یک جفت قالب که به رنگ سیاه بود، برایش فرستاد. همچنین در این فتوت نامه آمده است که خمره رنگ در زمان نوح به دست آمده است و دو تخته صندوق نیز از کشتی نوح پیدا شده است و طَغار، تشت گِلین نیز از سنگ حضرت آدم تراشیده بود.(۱)

از جمله وجوه مشترک فتوت نامه ها، وجود رمز و نماد در آنهاست، به طوری که در مراحل انجام کار در هر یک از مشاغل و حرفه ها، با سخنانی عرفانی و تأویلی مواجه هستیم که نسبت به امور ظاهری آن شغل ارائه می شود. در این راستا، هر یک از مشاغل به یکی از پیامبران بزرگ نسبت داده شده که خود، بستر مناسبی را برای تأویل فراهم ساخته است. برای مثال، در فتوت نامه چیت سازان گفته شده است که لوط پیامبر، هنر رنگرزی پارچه را از جبرئیل آموخته است و جبرئیل، استاد تهیه رنگ خوانده شده است. در فتوت نامه آهنگران نیز آهنگری به داود نبی علیه السلام یا در فتوت نامه کرباس بافان، کرباس بافی به شیث نبی علیه السلام منسوب شده است.

۱- آیین جوان مردی، صص ۸۳ ۹۴.

ص: ۹۲

تفسیر رمزی و نمادین از مشاغل و حرفه ها گاه با آداب و سنن، اسطوره ها و ادبیات عوامانه و مردمی نیز گره خورده است و چه بسا بعضی از این استنادات و تأویلات، ریشه موثقی تاریخی و دینی نداشته و صرفاً متکی بر ذوق بوده است. در فتوت نامه ها کوشیده شده است تمامی حرکات و افعال به نوعی به انبیا و قدیسان منسوب شود و برای هر عملی نیز دعا و وردی تعیین شده است که بی تردید، این امر برای تقدس دهی به مشاغل و حرفه ها بوده و بیانگر ارتباط میان شغل و عبادت است. جنبه اسطوره بخشی به مشاغل و گره زدن آنها به سنت نبوی و جنبه قدسی دادن به حرفه ها در بسیاری از فتوت نامه ها مشهود است. به طوری که منشأ هر یک از مشاغل به یکی از انبیا و قدیسان بر می گردد و حتی اگر به نام گذاری مشاغلی همچون سلمانی نیز در فتوت نامه ها نگریسته شود که آن را به معراج پیامبر اسلام و سلمان فارسی منتسب می دانند. حتی گاه سبک و سیاق بیان آنها به روش قصه گویان و مذکّران مساجد و خانقاه ها شبیه می گردد.(۱) در فتوت نامه ها همه امور طبیعی حتی تراشیدن موی سر، کوتاه شدن قد حضرت آدم علیه السلام ، پختن نان، به وجود آمدن سنگ و تیغ،(۲) وجود مرشدی تاریخی برای هر یک از اصناف و مشاغل و حتی به وجود آمدن مشاغل نیز با نور محمد صلی الله علیه و آله ، به جبرئیل و دیگر فرشتگان الهی نسبت داده شده است و هیچ گاه در آنها، جنبه طبیعی و عادی امور رعایت نشده و از همه امور، تفسیری آسمانی و فراطبیعی ارائه گشته است.

۱- مهران افشاری و مهدی مداینی، فتوت و اصناف فتوت، چاپ دوم، نشر چشمه، تهران، ۱۳۸۱، صص ۲۳۳ ۲۴۳.

۲- در رساله برگرفته از نسخه هفت درویش درباره دوازده سؤال از سنگ و تیغ آمده است: «سنگ و تیغ از برق نور محمد۹ پیدا شد. دویم، سنگ به صورت مقدم است و به معنی تیغ. سیم سنگ و تیغ با هم تسبیح می گویند که: سبّوح قدّوس ربّ الملائکه و الروح...... اگر پرسند که تیغ چند است؟ بگوی که: تیغ سه است: اول تیغ صفا که به دست سلمانیان است که پاک کننده است. دویم تیغ رضا که به دست سلّاخان است که قبول کننده است. سیم تیغ سزا که به دست پادشاهان است - که دفع کننده است.» (به نقل از: فتوت و اصناف فتوت، صص ۲۵۲ و ۲۵۳).

ص: ۹۳

کاربرد نقش مایه ها و نمادها در هنرهای اسلامی ایرانی

اشاره

کاربرد نقش مایه ها و نمادها در هنرهای اسلامی ایرانی

کـاربرد بسـیاری از طرح ها، خطوط و نقوش در فرش بافی، نگارگری، خطاطی، کاشـی کاری، گـچ بری، کتیبه نویسـی، تـذهیب و امثـال آن، انتزاعی و در بیشتر موارد، غیر تصویری، نمـادین و معنادار است و کاربردشان در آثار هنری، امری مهم تر از تزیین، آرایه و زیبـایی حسـی برای انتقـال معـانی حکمی و دینی بوده و حکـایت گر مفـاهیمی درونی در عناصـر هنری است. برای نمونه، نقوش انتزاعی، موضوع اصلی بسیاری از طرح ها در هنرهای ایرانی است و کثرت آن نقوش در نقش مایه ها، چشم گیر است.(۱) هیچ گاه هنرمندان مسـلمان در مسیر توصیف واقعیت آنچنان که هست، گام بر نداشته اند. آنان تلاش می کردند با زبان رمز، به بیان معانی و مفاهیم ژرف در ادبیات و هنر بپردازنـد. از این رو، به هنر انتزاعی و غیر واقع گرایانه تمایل یافته اند. البته توصـیه های قرآنی و نبوی در پرهیز از مجسـمه سـازی و تصـویرپردازی موجودات ذی الروح به همراه تأکیـد ادیـان ابراهیمی در پرهیز از بت پرسـتی و شـمایل سازی نیز در این رویکرد اثرگذار بوده است. البته این توصـیه ها موجب نگردید تا هنرمندان مسـلمان گاه از تصاویر اسـتفاده نکنند. این در حالی است که اگر دلیل کاربرد هنر انتزاعی و تزیینی صرفاً محدودیت های شرعی در کاربرد تصویر بود، پس هیچ گاه نباید تصـاویری همچون سـیمرغ، طاووس، شـیر و دیگر موارد در معماری اسـلامی یا تصاویر انسانی در نگارگری به کار می رفت. به نظر می رسد علاوه بر تأثیر تأکیدات قرآنی در پرهیز از شـرک ورزی که در شـکل گیری هنر انتزاعی یا تزیینی و نفی شمایل، مؤثر بوده است، رویکرد ذوقی و حکمی هنرمندان که آشکارا در ادبیات و آثار هنری مسلمانان دیده می شود، در این عرصه

۱- آرتور آپهام پوپ، شاهکارهای هنر ایرانی، ترجمه: پرویز ناتل خانلری، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۸۰، ص۲۰۹.

ص: ۹۴

اثرگذار بوده و همه این عوامل گوناگون در زبان و بیان هنر اسلامی اثر گذاشته است. به ویژه که گرایش به هنر انتزاعی و تجریدی، پیش از اسلام نیز در میان سرزمین های اسلامی سابقه داشته است و بعضی از آثار تجریدی به دست آمده، به دوره اعراب قبل از اسلام و به تمدن بین النهرین برمی گردد که به نفی تشبیه و نفی پیکرتراشی در تفکر اسلامی ربطی ندارد.(۱)

خطاطی از جمله هنرهایی است که با رویکرد حکمی و عرفانی همراه بوده است و همواره عارفان به آن توجه داشته اند و مملو از نمادها و نقش مایه هاست با توجه به منتسب بودن خطاطی به انبیای بزرگ همچون حضرت آدم علیه السلام و پیشوایانی همچون علی بن ابی طالب علیه السلام که خط معروف کوفی به وی منتسب است و از طرفی، رشد خطاطی در فرهنگ اسلامی، به جهت قرین بودن آن با کتابت قرآن کریم و حضور نوعی معنویت در کتابت قرآن، این هنر همواره جزء هنرهای مقدس و در ارتباط با سلوک روحانی بوده است.(۲) آیینی بودن و پر رمز و راز بودن خطاطی در فرهنگ اسلامی بدین جهت است که امام علی علیه السلام در سخنانی، خط نیکو را نماد و نشانه روشن ضمیری و پاکی روح بیان کرده است: «نیکویی خط، زبان دست است و روشنی درون»(۳) یا «اگر روح از کدورت ها پاک شود، آنچه در درون است، به اعضای جسد و جوارح مثل دست و زبان ظاهر می گردد».(۴)

۱- عفیف البهنسی، هنر اسلامی، ترجمه: محمود پورآقاسی، انتشارات مهر، تهران، ۱۳۸۵، ص ۸۹.

۲- برای خواندن مجموعه روایات و سخنان پیشوایان دین درباره خطاطی ر.ک به: قاضی احمد قمی، گلستان هنر، تصحیح: احمد سهیلی خوانساری، صص ۳ ۱۲۷. در این کتاب تاریخی، درباره پیدایش کتابت گفته شده است: «اول کسی که کتابت عربی کرد و قلم به دست گرفت، حضرت آدم صفی علی نبینا و علی الصلوه و السلام است. بعد از آن، شیث بن آدم و در زمان حضرت ابراهیم نبی علی نبینا و علیه الصلوه و السلام، خط عبری یافتند و بعضی نوشته اند که خط مبارک حضرت ادریس نبی علی نبینا و علیه الصلوه و السلام بود» (گلستان هنر، ص۱۲).

۳- «حُسن الخطّ لسانُ الید و بهجةُ الضمیر».

۴- «الخطُ اصلٌ فی الروح و إن ظَهَرَتْ بجوارحِ الجسد». (گلستان هنر، ص۱۱)

ص: ۹۵

قاضی احمد قمی در کتاب گلستان هنر که از آثار مکتوب و به جای مانده در عرصه هنر اسلامی است، نام نقاشان و سبک نقاشی را بعد از بیان انواع سبک های شش گانه خطاطی بیان کرده است که بیانگر ارزش افزون خطاطی نسبت به نقاشی است. خطاطی، هندسه روح است و ریشه و اصل معماری اسلامی تلقی شده است؛ به طوری که به توصیف مورخان، بسیاری از این خطاطان از علوم ظاهری و معنوی، برخوردار و در عصر خود به عرفان و معنویت شهره بودند و نزد مردم مقامی متعالی داشتند.

خط خوش و نیکو، امری متداول در میان خوش نویسان بود، اما آنچه سبب توجه آنان به این هنر قرار می داد، نه صرفاً امری زیباشناختی و آرایه ای، بلکه جنبه معنوی و روحانی بود. «در پس همه پرده های گوناگون و پی آمدهای خطوط و نوپردازی ها یکی پس از دیگری، قلم یا ذوق در اصطلاح خطّاطان عارف مسلک «صفای» بزرگ استادان بوده که با قدرت ایمانی خویش منشأ اثرات عمده واقع شده اند.»(۱) در واقع، خوش نویسی خصوصیت مسلمانان ایرانی بوده است که ریاضت و ممارست دو ویژگی اصلی آن شمرده می شد.(۲)

۱- آن ماری شیمل، خوش نویسی اسلامی، ترجمه: مهناز شایسته فر، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران، ۱۳۸۰، ص ۳۱۳.

۲- آن ماری شیمل، خوش نویسی اسلامی، ترجمه: مهناز شایسته فر، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران، ۱۳۸۰، صص ۳۰۹ ۳۱۰. شیمل در این باره چنین گفته است: «این پافشاری در برخورداری از زیبایی خط، ویژگی ملی مسلمانان ایرانی شناخته شده است؛ و حقیقت هم این است که خوش نویسی روی پوست گوساله و کاغذ به سهمی عمده مرهون ریاضت کشی و ممارست مستمر خطاطان ایرانی بوده است.... سلطان علی مشهدی در منظومه خود با نام «سیرت الخط» هشدار می دهد که: تمرین مستمر به ریزنویسی در روز، و درشت نویسی به شب هنگام همان قدر برای خطاط شدن ضروری است که صفای درون و پاکی بیرون. آنکه دل بدین کار می بندد، نیاز دارد به مرکبی به سیاهی بخت من و قلمی به بی قراری مژگان من که پیوسته اشک ریزان است تا خطی نویسد به زیبایی خط عارض معشوق».

ص: ۹۶

خوش نویسی در مراحل تکاملی با کتیبه نویسی همراه گردید و انواع زیادی از گونه های خط از جمله کوفی و سپس نسخ و ثلث به کمک آن آمد و در بعضـی موارد با نقوش اسلیمی و هندسی همراه گشت؛ به طوری که خطاطی از جمله هنرهایی شد که در دوره های تیموری و صـفوی در خدمت معماری اسـلامی در آمد و جزء عناصـر تزیینی مساجد، مقابر و مدارس تبدیل شد. به این ترتیب، خوش نویسی پیوندی نزدیک با نقوش هندسی یافت و به آن «هندسه الخطوط» اطلاق شد که بیانگر تناسب ها و تقارن های ریاضی خطوط است. خطـاطی بعـدها جزئی از ترکیب نقوش اسـلیمی شـد و حروف به شـکل نقوش گیاهـان در آمـد که از پس زمینه های گیـاهی برخوردار بود که در این میان، کلماتی همچون آیات قرآن، بسم الله الرحمان الرحیم، الله، محمـد و در بناهای سـرزمین های شیعی، کلماتی همچون علی علیه السـلام ، حسین علیه السلام و نام دیگر پیشوایان شیعه با آن تزیین شد. در کاشی های تزیینی ایران نیز پس از قرن هفتم هجری، این اسـامی که گـاه در شـمسه قرار می گرفت، رواج یافت.(۱) (تصویر۱۶) بناهای مسجد نایین، مسجد جمعه ورامین، مدرسه حیدریه قزوین، مسـجد جمعه اصفهان و امثال آنها بخشی از این شاهکارهای خوش نویسی تلقی می شوند. به طوری که کتیبه ها در تزیین معماری اسـلامی همچون محراب، مناره، منبر، گنبـد، کاشـی ها و دیواره های مساجد همان تقدسـی را یافت که شـمایل نگاری عیسـی مسـیح، حواریون و دیگر انبیا در کلیساها دارا بودند. نوشـته های این کتیبه ها همچون آیه الکرسـی، آیهنور، اسـما و صـفات الهی، ادعیه، اسم پیـامبر و پیشوایان دین نوعی روحانیت و جنبه آیینی به این نوشـتارها داد و هنر را به سـنت دینی نزدیک کرد.

---

۱ - Dalu Jones, "The Elements of Decoration: Surface, Pattern and Light", In The Architecture of the Islamic World, George Michell,(Editor), Thames Hudson, London, ۱۹۷۸, pp ۱۶۸-۱۷۳.

ص: ۹۷

لطفاً برای مشاهده عکس به فایل پی دی اف مراجعه کنید

(تصویر ۱۶)

در فرهنگ اسلامی، بسیاری از مفاهیم دینی و عرفانی به صورت رمز و نماد در کتیبه ها نوشته شده است و بیانی از اعتقادات دینی مسلمانان تلقی می شود. نگاهی به انواع کتیبه هایی که در مساجد، مقابر و مکان های مقدس نوشته شده است، بیانگر قرار گرفتن مفاهیم اعتقادی در زمینه توحید، نبوت پیامبر اسلام و امامت امام علی علیه السلام در ضمن نوشتارهاست که به شکل انواع خطوط، نقوش حیوانات و آمیخته شدن خط با نقوش اسلیمی به طور رمزگونه بیان گشته است.

معماران مسلمان، هر زیبایی را که مشاهده می کردند، آن را در خور اسما و صفات الهی می دانستند و آن را در آیینی ترین بنای اسلامی، یعنی مسجد

ص: ۹۸

تضمین می کردند. مسجد یکی از مهم ترین و اصلی ترین عرصه های ظهور یافتن انواع هنرهای اسلامی است که به جنبه آیینی هنرها در آن توجه شده و هنر و دین در آن با یکدیگر تلاقی پیدا کرده است.

از منظر عرفانی، همواره به نسبت میان اعداد که گاه تناسبی طلایی را به وجود می آورد یا نسبت میان اضلاع و هندسه ساختمان نزد معماران اسلامی در ساختن بناهایی همچون مسجد که مهم ترین جلوه معماری آیینی بوده، توجه شده است. به همین دلیل، ریشه فیثاغورثی این مباحث که به ارتباط میان اعداد با طبیعت قائل است، به همراه تأویلات عرفانی، خود را نزد معمارانی که گرایش عرفانی و الوهی داشتند، آشکار می سازد. آنان به تقلید از طبیعت و عالم کبیر، این تعامل میان اعداد و طبیعت یا میان اشکال هندسی و اعداد با مفاهیم عرفانی و قدسی را در معماری آیینی همچون مسجد جامع اصفهان، خانه کعبه و امثال آنها جلوه گر می ساختند.

قاضی سعید قمی در تحلیلی که از خانه کعبه و شکل هندسی آن ارائه می دهد، به تطبیق انسان کامل یا حقیقت محمدیه که اولین فیض الهی است، با هندسه کعبه می پردازد و بر این باور است که میان اضلاع خانه کعبه و اعتقاد شیعیان به دوازده امام، ارتباطی منطقی برقرار است. وی هندسه خانه کعبه را بیانی نمادین از اعتقاد به امامت دوازده گانه پیشوایان شیعی می داند، به طوری که عدد دوازده که یکی از اصلی ترین اعداد ریاضی در فرهنگ شیعه امامیه است، با هندسه موجود در معماری اسلامی گره می خورد. به نظر وی: «صورت کعبه، همان صورت عرش و معبد عالم است و هم او صورت امامت است که ملکوت این عالم و معنای باطن و بعد ورای محسوس آن است.»(۱) وی در تحلیل هندسه خانه کعبه معتقد است آنچه در عالم ماده قرار

۱- خانه کعبه و راز معنوی آن از نظر قاضی سعید قمی، ص ۳۵۳.

ص: ۹۹

گرفته است، پرتو و تصویری از عـالم علوی، حقـایق علوی روح و حقیقت عالم مادی است، به طوری که با کمک امامت که مفهوم باطنی و قلب نبوت است، عرش الهی که همان نور محمدی [حقیقت محمدیه] است، روی آب استقرار پیدا می کند.(۱)

نمادهـا بهترین ابزار انتقال معنا و مفاهیم در معماری هسـتند و مؤلفه های متفاوت معماری اسـلامی، مملو از این نمادهاست. معماری اسـلامی دارای اشـکال بالقوه ای است که می تواند در شـرایط خاصی، فعال و کاربردی شود و ورود آن به دنیای عناصر نمادین، از قـدرت زیـادی برخوردار است. برای مثـال، گنبـد واقع بر ساختار مکعبی شـکل، گاهی فقط یک معنای ساده سـقف و بام را دارد و گاهی نماد هیبت و عظمت آسمان ها بر بالای زمین است که به پیام جلال و یکتایی خداوند قادر اشاره می کند. درباره این واقعیت که چرا این عنصـر معمـاری معمولاًـ در بالاـترین نقطه یک بنا قرار می گیرد، اظهار داشـته انـد که مقرنس دارای معانی ویژه نمادین است که احتمالاً در طول زمان به آن پیوسـته است؛ اثری که مقرنس به وسـیله از هم پاشـیدگی سطوح ایجاد می کند، یا آگاهانه به کـار گرفته می شود تا کیفیت و جوهره غیر واقعی این جهان را در رابطه با جهان فراماده و عالم آخرت نشان دهـد یا قصـد دارد که ناحیه انتقالی [مربوط به گنبد] ناپیوستگی و انفصال [عالم] بین آسمان و زمین را مانند ابری در زیر آسمان ها و ملکوت نشان دهد.

از نظر مفسـران عرفـانی هنر اسـلامی، بسـیاری از ویژگی هـای هنر اسـلامی، فراتر از جهان ظواهر، به سوی جهان آخرت توجه دارد. البته این نمادها غالباً دلالت ضمنی دارند و کلیت آنها بیش تر از بار معنایی نمادین آنهاست. از این

۱- خانه کعبه و راز معنوی آن از نظر قاضی سعید قمی، صص ۳۴۵ ۳۵۲.

ص: ۱۰۰

رو، در غالب معانی مورد استفاده، با هدف پدیدار ساختن نمادهای پنهانی، تأثیر و نفوذ پربارتر را در متون کتیبه ها می توان یافت. کتیبه ها البته نه به صورت قطعی و همیشگی، دارای عبارت ها و قطعه هایی گلچین شده از قرآن هستند که مفاهیم عمیقی را بیان می دارند.(۱) بسیاری از عناصر به کار رفته در معماری اسلامی اعم از نقش ونگارها همچون شیر، طاووس، سیمرغ و شمسه تا بناهایی همچون گنبد، حوض، مقرنس، مناره و امثال آن دارای مفهوم است و معمار مسلمان که اهل فتوت و سلوک معنوی بود و سال ها نزد بزرگان معنوی سلوک و رازآموزی می کرد، آگاهانه برخی تکنیک ها را گزینش کرده است. انتخاب حوض در حیاط مسجد، به منزله آینه آب است و علاوه بر اینکه تصویر گنبد آسمان را که طاق واقعی پرستشگاه مثالی است، در خود انعکاس می دهد، تصویر کاشی های هفت رنگ پوشاننده نماها را می نمایاند و تصویر معکوس یکی از چهار ایوان های موجود در حیاط مسجد، به اضافه تصویر معکوس گنبد را در خود آشکار می سازد. در ادبیات عرفانی نیز مفهوم آینه یکی از دقیق ترین و لطیف ترین واژه هایی است که برای بیان تعامل و نسبت میان عالم ماده و عالم مثال استفاده شده است.

مفاهیم معنوی همواره در ادبیات عرفانی از طریق واژگان، تمثیل ها، استعاره ها یا حجم هایی که حواس درک می کنند، القا شده است. از این رو، سطح صیقلی آب، حوض و انعکاس تصویر مجازی گنبد و ایوان در آن، بیانی از تجلی عالم مثال یا به تعبیر سهروردی، اقلیم هشتم در عالم محسوس و زوال پذیر دنیا بوده است. حیاط مسجد، مکانی با خصوصیت کیهانی و بدون جهت است. گنبد، سقف ملکوتی آسمان است که تصویر آن در حوض

۱- باربارا برند، هنر اسلامی، ترجمه: مهناز شایسته فر، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران، ۱۳۸۳، ص ۲۲۹.

ص: ۱۰۱

وسط حیاط، تمثیلی از فضای ملکوتی است که بیانی از جاودانگی و ازلیت و تلمیحی از این سخن است که آنچه در زیر است، همانند آن چیزی است که در بالای آن قرار دارد. آب نیز یکی از نمادهایی است که در معماری اسلامی تأثیر چشم گیری دارد و علاوه بر کاربرد عبادی آن همچون وضو گرفتن برای نماز، جزء عناصر رمزی و تزیینی در معماری بوده که همواره در فضاسازی از آن بهره گرفته شده و علاوه بر اینکه رمز پاکی و طهارت است، انعکاس دهنده عالم دیگر است. به طور کل، آمیختگی نور و آب در حوض، آرامش و دل نشینی خاصی را در بناهای مذهبی به همراه دارد.(۱)

از جمله دیگر نمادها در معماری اسلامی، نور است که در نگاه مفسران عرفانی، نماد وحدت الهی است و معمار مسلمان همواره از آن در ترسیم فضای کیفی بهره برده است، به طوری که بسیاری از عناصر معماری در بناهایی همچون مسجد و بناهای تدفینی، مانند مقرنس، تزیین گچی، آیینه ها، کاشی های زرین فام، چوب های طلاکوب و مرمر و نقوش موجود در بناها به وسیله نور آشکار می شود که زیبایی و جلوه های آنها را می نمایاند. علاوه بر آن، این عناصر، نور را منعکس می کنند یا می شکنند و این تعامل میان نور و عناصر معماری، فضایی روحانی و معنوی را پیش چشم مؤمنان جلوه گر می سازد که در ایجاد برانگیختگی عاطفی آنان تأثیری تام دارد.(۲)

به نظر هانری کربن، آینه، راه ورود به هورقلیا را به ما می نمایاند و آنچه در تصویر ایوان غربی مسجد شاه، جذاب و افسون کننده است، نور خورشید بامدادان است که به آن می تابد و تصویر آن در آب حوض مرکزی منعکس می شود. از دیدگاه او، آمدن به مسجد شاه اصفهان به عنوان مکان برخورد

۱- Dalu Jones, The Elements of Decoration: Surface, Pattern and Light, pp.۱۷۳-۱۷۴.۱۲.

۲- Ibid, p.۱۷۳.

ص: ۱۰۲

میان عالم مثالی هورقلیا، بلندترین «شهر زمردین» و شگفت ترین اثر معماری عالم محسوس، به معنای آمدن نزد فیلسوفان اشراقی است که فلسفه متافیزیکی خیال این ملاقات را امکان پذیر ساخته است؛ زیرا راه دخول در برزخ یعنی حد فاصل بین معقول و محسوس را بر ما گشوده است. نمادین بودن سفر اصفهان بدین دلیل است که ما چنین آموخته ایم که مقر هورقلیا را در اصفهان بجوییم، چنان که ویلیام بلیک، مقر بیت المقدس را در لندن می جست.(۱)

هانری کربن که در توجه به فرهنگ و هنر اسلامی زبانزد و از جمله مستشرقینی است که مبانی فکری و هنری شیعه را دریافته بود و اندیشمندان ایرانی را متوجه فرهنگ خودشان نموده بود، روزی به اصفهان سفر کرده بود. وی وارد رستوران کوچک مهمان خانه شاه عباس جهت خوردن صبحانه شد. در این رستوران تلاش شده بود تا بعضی از عناصر اتاق موسیقی عالی قاپو بازآفرینی شود و در دیواره های آن نمایی از انواع کوزه ها، ظروف و کوزه ها که نمایی از صنایع دستی ایرانی بود، قرار داده شده بود. کربن با دیدن این صحنه های تخیلی که به تعبیر او انسان را وارد عالمی خیالی و هورقلیایی می نمود، به وجد آمده بود و با توجه به گرایشی که به عالم خیال ایرانی داشت به دوست همراه خود گفت، نمود آینه همین ها هست. اگر دستتان را جلو ببرید، هیچ کالبد جسمانی و مادی را نمی بینید، زیرا کالبد مادی در جای دیگریست. در واقع کربن روح هنر را برای هنرمند ایرانی برگرفته از تجلی قوه خیال او می دانست. هنرمند مسلمان در کنار وجود اشیاء مادی، جنبه دیگر عالم یعنی عالم مثال یا عالم غیر مادی را می بیند و آن را در اثر خود

۱- هانری کربن، مدینه های تمثیلی، در: هانری استیرلن، اصفهان، تصویر بهشت، صص ۱۲۸.

ص: ۱۰۳

بازنمایی می کند. در واقع قوه خیال موجب شده است که هنرمند سنتی در ارتباط با آن به خلق آثار هنری بپردازد و آنچه را که در ورای عالم مادی است، در عالم ماده منعکس سازد.(۱)

از جمله دیگر نمادها که کاربردش در معماری اسلامی، معنا و مفهوم دینی و عرفانی به همراه دارد، کاشی ها، رنگ ها، گیاهان و تصویر برخی از حیوانات بهشتی است. گاه طاووس یا دیگر پرندگان بهشتی در پشت یا بغل طاق ورودی مسجد، تصویر می شوند تا به دفع شیطان بپردازند یا به استقبال مؤمنین بروند و گاه اژدها، افعی یا شیری که گاو نری را مغلوب ساخته است همگی با مفاهیم ستاره شناختی در مکان های مشابه یافت می شوند. حتی گاه شیر تنها که یادآور امام علی علیه السلام است و او را به نام حیدر یا شیر می شناسند، تزیینات داخلی گنبد را تشکیل می دهد.(۲) برای مثال، وجود یک جفت طاووس سبز رنگ در مثلث بزرگ بالای در ورودی مسجد شاه [امام] اصفهان که همچون ققنوس در سنت ایرانی، نماد ابدیت است و در کنار دیگر کاشی هایی که با تصویر گنجشک و شاخه های گل و بته همراه است، اشاره ای رمزگونه به باغ های بهشت و جنت برین دارد. همچنین کاشی های هفت رنگ به عنوان یکی از سازه هایی که امری فرعی بر معماری نیست، بلکه بخش مهم و جدایی ناپذیر از معماری محسوب می شود، نقشی اساسی و کاربردی در نگاه بیننده دارد که جلوه ای از رنگ های آسمانی را پیش چشم او می گشاید. خداوند نیز در سوره الرحمان در توصیف بهشت، از رنگ سبز باغ های بهشت که به سیاهی می گراید، با عنوان «مدها مّتان» یاد می کند و تصویر خیالی از بهشت را برای مؤمنان ترسیم می کند. این کاشی های هفت رنگ، تصویری آرامش بخش از عالم برین را پیش چشم مؤمنان می آورد که

۱- داریوش شایگان، هانری کربن، آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی، ص ۳۷.

۲- رابرت هیلن براند، هنر و معماری اسلامی، ترجمه: اردشیر اشراقی، فرهنگستان هنر و نشر روزنه، تهران، ۱۳۸۶، ص ۵۵.

ص: ۱۰۴

بنـا به اقرار بسـیاری از مورخـان هنر، تجدیـد حیات آجر لعابـدار در ایران مرهون شور مهـدویت شـیعه اثنی عشـری است. آن گاه از گنبدهای سبز یا فیروزه ای در بغداد و بخارای سده دهم سـخن گفته می شود، بی تردید اماکنی مبتنی بر تفکر شیعی منظور است. و رنـگ سبز نیز بنا به حـدیث معراج پیامبر صـلی الله علیه و آله که گفته شـده است ایشان در شب معراج تا آنجا به سـمت بالا صـعود کرد که به نور سبز رسـید نوری که حد فاصل میان ظلمت و نور سـفید است نمادی از شـعار علویان و شـیعیان تلقی می شود. کاشی هفت رنگ نیز اوج شـکوفایی خود را در زمان حکومت شـیعی اثنی عشـری، یعنی شاه عباس در اصفهان به دست می آورد یا رنگ آبی و فیروزه ای که پوشـش گنبدهاست، ارزشی رازآمیز و مذهبی به خود می گیرد و سطوح معماری تزیینی ساختمان های بزرگ مـذهبی ایران را شامـل می شود، به طوری که میـان انـدیشه هـای اسـلامی و کـاربرد رنـگ ها در معماری ایرانی و شـیعی، پیونـدی گسستنی وجود دارد.(۱)

استفاده از نقوش گیـاهی از جمله گـل و گیاه و درخت در نقش مایه های مساجـد، تمثیلی از درختان و گیاهان بهشتی است، همان طور که در قرآن از درخت طوبی و مقام سدره المنتهی که مسـکن و جایگاه متقیان است، مثال زده شده است.(۲) پیامبر اکرم صلی الله علیه و آله در رؤیای صادقه خود آن درخت را در حاشیه بهشت می بیند و به عنوان جایگاه مؤمنان توصیف می کند و در همین راسـتا، سهروردی در «عقل سرخ» از درخت طوبی به عنوان درختی عظیم یاد می کند که هر مؤمنی آن گاه که در بهشت به تفرج و گشت و گـذار مشـغول شود، آن را مشاهـده خواهـد کرد و شـاخه هـای آن را بر فراز بلنـدترین مناطق بهشت آویخته خواهـد دیـد. درخت طوبی، سمبول یا نمادی قوی در سنت های عرفانی است که مقام این درخت در مرکز کوه های تشکیل دهنده کوه قاف و

۱- اصفهان، تصویر بهشت، صص ۴۹ ۷۹.

۲- نجم:۱۳ ۱۵.

ص: ۱۰۵

در قله ملکوت یـا بهشت قرار گرفته است. از این رو، همواره این درخت و شـاخ و برگ هـای آن در نقش مایه های سـطوح تزیینی مساجـد و مراکز دینی، مفهـومی نمـادین و رمزگـونه را تـداعی می کنـد و نقـوش گیـاهی در کنـار رنـگ سـبز زمردگـون از چنـان نمـادگرایی غنی برخوردار است که آن را امری فراتر از تزیین صـرف و نمـاد عرفـانی بهشت آشـکار می سـازد. از این رو، برخی از مفسـران عرفانی معتقدند نمادها، خود، تجلیاتی از مطلق در مقیدات هسـتند و صور نمادین، بیانی مادی و محسوس از واقعیت ماوراء الطبیعی است. انسان نه تنها نمادها را نمی آفریند، بلکه به دست آنها متحول می شود، به طوری که نمادها از جنس امور زمینی برای تجلی عالم اعلی هسـتند. در واقع، مسلمان با به کارگیری نمادها و تأویل می خواهد به آن حقیقتی که ورای این نمادها قرار گرفته و متعالی است، دست پیدا کند.(۱)

ادبیـات فارسـی با مفاهیم عرفانی، قرآنی و روایی آمیخته است و با توجه به اثرپـذیری نگارگری ایران از ادبیات فارسـی، همان طور که ادبیات با عرفان آمیخته است، نگارگری نیز به این سـمت و سوی گرایش داشته است. داستان های تمثیلی شاعرانی چون نظامی، حافظ، مولوی و تمثیل های قرآنی همچون یوسف و زلیخا سـرشار از مفاهیم باطنی و معنوی است و هیچ گاه نمی توان نگارگری را به دلیـل تقلیـد از این مضـامین به لودگی و هرزه نگـاری متهم کرد. در واقع، مخالفان تفسـیر عرفانی از نگارگری، موسـیقی و دیگر هنرهـا نخست بایـد تکلیف خود را بـا ادبیات تغزلی در ادبیات فارسـی، روشن سازنـد. همان طور که بعضـی از حکیمان و فیلسوفان همچـون ابـن سـینا و سـهروردی از داسـتان هـای عاشـقانه، اسـطوره ای و رزم نـامه ای، اسـتفاده هـای حکمی و معنـوی می کردنـد، نگارگران از موضوعات حماسی، رزمی، عشقی و

۱- نادر اردلان و لاله بختیار، حس وحدت، سنت عرفانی در معماری ایرانی، صص ۵۳.

ص: ۱۰۶

عرفانی برای بیان مفاهیم معنوی و حکمی استفاده کرده انـد. برای مثال، معراج نگاری از جمله جـدی ترین موضوعات نگارگری است که دارای مضمون دینی و عرفانی است و نگارگران به آن توجه نشان داده اند.(۱)

در واقع، رد کردن مضـامین حکمی و معنوی در نگارگری به معنای این اسـتنتاج منطقی است که شاعران ایرانی در اشـعارشان نیز به موضوع های زمینی و دنیوی پرداخته و ایده های حکمی و معنوی نداشـته اند. اگر شاعران ایرانی در اشـعار خود، حکمت و معنویت را به شـعر در آورده باشـند، پس ترسـیم و تصویر اشعارشان هم این گونه است، با این تفاوت که شعر از کلمات و نقاشی از شکل و رنـگ بهره منـد بوده است. حتی اگر نقاشـان شـخصاً به عرفان گرایش نداشـته و تنها به تقلیـد و اجرای مضامین عرفانی در آثارشان پرداخته باشـند، باز این امر که مضـمون و محتوای آثارشان برگرفته از ادبیات عرفانی است، قابل پـذیرش است. در واقع، با پاسـخ به چالش های مطرح در ادبیات، مشکل عرفانی یا دنیوی بودن نگارگری نیز حل خواهد شد.

«آثار جامی (متوفی ۱۴۹۲/۸۹۸) هم همچنـان که انتظار می رفت (همچون آثار سـعدی) مخصوصاً بهارسـتان او که به لحاظ قالب و آرایش، همتای پیشـینه خود، گلسـتان است و نیز موضوع یوسف و زلیخای او بارها در مـد نظر اجراهای تصویری قرار گرفت... . در آثار شـعرای عارف ایران، داسـتان هایی از زندگی بعضـی از شخصـیت های قدسـی بارها وارد شد... . داستان یوسف و زلیخا دست کم، هفده شاعر را در اشعار متمایز به طرف خود جذب کرد... بدین قرار هنر مذهبی ایران جایگاهی در نقاشی آن پیدا کرد».(۲)

۱- ماری رز سـگای، معراج نامه: سفر معجزه آسای پیامبر ۹، ترجمه: مهناز شایسـته فر، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران، ۱۳۸۵، صص ۳۱ ۱۵۵.

۲- آرتور آپهام پوپ، سیر و صور نقاشی ایران، ترجمه: یعقوب آژند، چاپ دوم، انتشارات مولی، تهران، ۱۳۸۴، صص ۱۶۱ و ۱۶۲.

ص: ۱۰۷

استفاده از اصطلاحات و مفاهیم عاشقانه نزد حافظ، جامی و نظامی، جنبه استعاره ای و کنایی داشته و تشبیهات و تمثیلات به کار رفته در اشعارشان، ناظر به مفاهیم حکمی است. به علاوه، برخی از این موضوع ها برگرفته از ادبیات قرآنی است و شایبه تفسیر صرفاً مادی از آن بعید است.(۱) البته در این میان، نسخه هایی از نگارگری با مضامین حماسی و اسطوره ای، برگرفته از شاهنامه و امثال آن وجود دارد که تصویر کشیدن آنها، با این مسئله که نگارگری به ادبیات حکمی و معنوی تمایل داشته است، منافات ندارد. نگارگران ایرانی تا قبل از دوره شاه عباس دوم، نگاره ها را در کنار اشعار، در یک صفحه، قرار می دادند و تبعیت نگارگری از ادبیات تا آن زمان ادامه داشت. تنها در این دوره بود که به تدریج، پیوند نقاشی و ادبیات به دست نقاشانی همچون رضا عباسی، محمد زمان و شاگردان آنان سست گردید و هنرمندان ایرانی که دانش آموخته غرب بودند، مؤلفه های هنر غربی را که تازه رنسانس را در عرصه ادبیات و هنر تجربه می کرد وارد هنر ایران کردند.

آرتور پوپ، تبعیت نقاشی از شعر و اندیشه های دینی و فلسفی را یک امر اتفاقی نمی داند و معتقد است ایرانیان جزء ملت هایی هستند که همواره اندیشه خود را شاعرانه بیان می دارند. از این رو، نقاشی هم بیانی از حکایات و داستان هایی است که شاعران آنها را با شعر توصیف کرده اند. وی می نویسد:

این امر که در ایران، نقاشی تابع شعر و اندیشه های دینی و فلسفی است، نباید اتفاق تلقی شود. ایرانیان چنان که ادبیات هزار ساله ایشان نشان می دهد،

۱- توماس آرنولد، «تأثیر شعر و کلام بر نقاشی ایران»، ترجمه: یعقوب آژند، در: شاهکارهای هنرایرانی، گردآوری: آرتور پوپ، ۱۳۸۴، ص۱۶۵. توماس آرنولد درباره تأثیرپذیری نگارگری از ادبیات می گوید: «حد و حجم تأثیر شعر بر نقاشان ایرانی زمانی آشکار می شود که فهرستی توصیفی از تصاویر نسخ مجموعه های خصوصی و عمومی تهیه شود.... عشق به جمال و زیبایی چنان در نگارگری ایران جلوه گر است که می باید الهام ها و تأثیرات تالی و همانندش را نیز در ادبیاتی جست که با کلام آن را بیان کرده است». (توماس آرنولد، «تأثیر شعر و کلام بر نقاشی ایران»، ترجمه: یعقوب آژند، در: شاهکارهای هنرایرانی، گردآوری: آرتور پوپ، ۱۳۸۴، ، ص ۱۶۵).

ص: ۱۰۸

شاعرترین ملت ها هستند. در طی هزار سال اخیر، شعر برای ایرانیان، معمول ترین طریقه بیان اندیشه و عواطف بود و هر ایرانی استعداد شعر سرودن داشت.(۱)

آنچه در نگارگری ایرانی تردیدناپذیر است، حد و مرزها و چارچوب های اخلاقی حاکم بر نگارگران است، به طوری که این ویژگی، وجه ممیزه نقاشی در سنت اسلامی با تصویرگری در هنر مدرن یا دیگر فرهنگ هاست. تفاوت عمده میان نگارگری سنتی با نقاشی مدرن این است که هیچ گاه هرزه نگاری و برهنه نگاری در تمدن اسلامی، مشروعیت نیافت و اگر هم مواردی از آن دیده شود، امری نامتداول در میان نگارگران است و با نظایر آن در آثار نقاشان پس از رنسانس در غرب برابری نمی کند.

در دوره هایی که پادشاهان ایرانی، گرایش دینی داشته اند، میان انواع هنر و گرایش پادشاهان به هر یک از آنها می توان تفکیک کرد. پادشاهان معمولاً برای تثبیت موقعیت و مشروعیت بخشی به حکومت خویش، از عناصر دینی کمک می گرفتند. این امر گاه با نزدیک شدن به عالمان دینی تحقق می یافت و گاه با هزینه کردن برای معماری مساجد، تزیین حرم های پیشوایان دینی و امام زادگان، نگارگری، دیوارنگاری و کنده کاری روی کوه ها همراه بود. مثلاً ساختن مسجد، گنبد یا تزیین حرم امامان یا امام زادگان با ترکیبی از معماری و خطاطی، امری دینی با محتوای قدسی تلقی می شود، اما نگارگری بر شاهنامه ها یا کتاب آرایی، دیوار نگاری، معماری قصرها و بکارگیری هنر های تزیینی همچون گچ بری خانه ها و تزیین قصرها، هنرهای سنتی و غیر آیینی هستند. حتی در میان نگارگری ها باید میان نگاره های شاهنامه شاه تهماسب که مبتنی بر اساطیر کهن فارسی همچون شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی

۱- شاهکارهای هنر ایرانی، ص ۲.

ص: ۱۰۹

است، با نگاره های معراج پیامبر اکرم صلی الله علیه و آله فرق گذاشت و در تحلیل و منشأ هنری شان، تفسیر جداگانه ای ارائه کرد. بر این اساس، نگارگران عصر تیموری و صفوی چون مسلمان و ایرانی بودند، از این رو، عناصر ایرانی اسلامی در آثارشان به چشم می خورد و همان طور که نگاره هایی همچون معراج پیامبر اکرم صلی الله علیه و آله بیانگر جنبه های دینی شخصیت نگارگران است، نگاره هایی که برخاسته از اسطوره های شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی است، بیانگر ایرانی بودن آنهاست.

کاربرد نمادها و نقش مایه های قرآنی در معماری اسلامی

کاربرد نمادها و نقش مایه های قرآنی در معماری اسلامی

بسیاری از اندیشمندان عرصه هنر برای معماری اسلامی به خصوص در دورانی که معماران تحت تاثیر سنت عرفانی و فتوت نامه ها قرار داشتند، معنا و مفهوم دینی قائل هستند و اصول زیر را برای آن بیان می نمایند:

معماری اسلامی برآیند اندیشه های اعتقادی، عرفانی و فلسفی است، این عناصر فراتر از الزامات فقهی در تکوین هنر اسلامی موثر بوده است.

آثار معماری اسلامی معنادار، عمیق و نیازمند تاویل است.

آثاری معماری اسلامی محدود به زمان خاصی نیستند و قادر هستند که در قالب و محتوا از زمان خود فراتر بروند.

علاوه بر خود معماری توجه به نقش مایه ها و نمادهای رمزی بر گرفته از قرآن در تمام عرصه های تزئینی به کار گرفته شده در معماری به چشم می خورد. معماری در تاریخ هنر ایران به خصوص در دوره صفوی دارای طرح های زینتی بود که بناهای ایرانی به خصوص مساجد با آن زینت شده بودند و این طرح های تزئینی دارای پیام و محتوای درونی بودند و صرفا جهت زیبایی و تزئین نبوده و با خود معنا و مفهوم را حمل می نموده است:

ص: ۱۱۰

ماهیت نمادی فطری در طراحی ایرانی که با حرمت تصویر انسان و سایر تصاویر طبیعی همراه است، نقش و نگار ایرانی را از جدیت و دقتی برخوردار ساخته که در فرهنگ غربی نا شناخته است... در هیچ معماری دیگری نقش و نگار یک چنین نقش زنده و خلاقی را نداشته است.(۱)

در واقع استفاده از تزئینات در معماری اسلامی مبتنی بر اصول زیبایی شناختی و معانی ای بود که مسلمانان تحت تأثیر آموزه های دینی آن را اقتباس نموده بودند.به طوری که به تعبیر آرتور پوپ همه هنرهای سنتی در تمدن اسلامی با یکدیگر ارتباط نزدیک و متقابل داشته و همه آنها الهام بخش یک فرهنگ مشترک بودند و در این زمینه تفاوتی میان شعر، معماری و یا خوشنویسی و دیگر هنرها نیز وجود نداشته است.(۲)

به طور مثال در باغ سازی در سنت اسلامی بر خلاف بعضی از مورخان هنر که تصور می کنند باغ سازی صرفا یک نوع معماری دنیوی، بدون راز و رمز و بی تاثیر از متن قرآن است، برگرفته از نقش مایه های قرآنی است و بر اساس نشانه شناسی می توان این مسأله را اثبات نمود که هنرمندان مسلمان چگونه با ساختن باغ، توجه به فردوس و باغ های بهشتی ای داشته اند که توصیفات آن را در قرآن خوانده بودند و حتی با آرامگاه سازی توجه دیگران را به معانی اخروی معطوف می داشتند. از جمله مواردی که اثبات می کند هنرمندان مسلمان در طول تاریخ تمدن اسلامی به نقش مایه ها و نمادهای اسلامی در پس زمینه فکری خود و پس زمینه بصری مخاطبان توجه داشته اند، بررسی قصر سازی، آرامگاه سازی و باغ سازی در دوره حاکمان صفوی، گورکانی و عثمانی است.

۱- آرتور پوپ، معماری ایران، ص ۱۳۲.

۲- آرتور پوپ، معماری ایران، ص ۱۳۳.

ص: ۱۱۱

از جمله آثار معماری در دوران حاکمان صفوی که نقش مایه ها و نمادهای اسلامی در آن ها دیده می شود، قصر، باغ و کلا ه فرنگی است که بعضی از آن ها در تبریز، قزوین و اصفهان به چشم می خورد. در بکارگیری نمادها و رمزهای عددی و تصویری در معماری دوره صفوی، تأثیر آیات قرآن را نمی توان نادیده گرفت. به طور مثال توصیف چهار باغ یا چهار بهشت در سوره الرحمن که خداوند به توصیف دو باغ می پردازد که پایین تر از آن دو باغ دیگر قرار دارد و در کنار آن، چهار نهر آب قرار دارد، تصویری خیالی را پیش روی معماران مسلمان گشوده است(۱)تا چهار باغ بهشت را در دوره شاه عباس در اصفهان بسازند و در واقع باورهای عرفانی و قرآنی موجب شکل گیری معماری دوره صفوی و نام گذاری آن شده است و مفاهیم قرآنی از جمله چهار باغ، رنگ سبز متمایل به سیاهی [مدهامّتان]، سدره المنتهی، طوبی، طاووس و امثال آن ها، در شکل گیری مجموعه ای از نمادها، نقشمایه ها و فرهنگ بصری مسلمانان در عصر صفوی کمک شایان توجهی نموده است.

از دیگر سازه های معماری در دوره صفوی، ساخت قصر چهل ستون در باغ سلطنتی در پشت عالی قاپو است که متشکل از بنای قصر، چشمه ها، فواره ها، نقش مایه ها، آثار تزئینی و دیوارنگاری های قابل توجهی است. به این جهت این کاخ را چهل ستون گویند چون کاخ دارای بیست ستون است که به جهت انعکاس آن ستون ها در حوض جلوی کاخ، چهل ستون دیده می شود و هنرمندان مسلمان همواره نسبت به حوض و آینه چه در معماری و هنرهای تزئینی و چه در ادبیات تفسیری رازآلود و عرفانی داشته اند.

۱- سوره الرحمن، آیات ۶۴-۴۳ («لمن خاف مقام ربه جنتان... ذواتا افنان... فیهمان عینان تجریان.... فیهما من کل فاکهه زوجان... و من دونهما جنّتان... مدهامّتان.... فیهما عینان نضّاختان»).

ص: ۱۱۲

استفاده از باغ و حوض در جلوی کاخ، فضایی دلنشین به آن بخشیده است و استفاده از آینه در سطح دیوارها برآمده از سنت معماری اندرونی در این دوره و در عصر قاجار است. در قصر چهل ستون سه قسمت مجزای از یکدیگر وجود دارد، در بخش جلوی آن تالاری با تخت و چوب وجود دارد که بیست ستون آن را نگه می دارد. در بخش پشتی کاخ، ورودی سرپوشیده ای قرار دارد که تالارهای کاخ در کنار آن قرار دارد و در عقب ورودی کاخ ایوانی آیینه کاری شده و دارای مقرنس وجود دارد که کاخ را به تالار بار عام و محل پذیرایی متصل می سازد. این کاخ متعلق به زمان خاصی نیست و همواره در دوره های متفاوت، پادشاهان صفوی آن را بازسازی و مورد استفاده قرار می دادند. نقاشی های موجود بر دیوارنگاری ها متعلق به زمان های متفاوت عصر صفوی است و در طول زمان های متفاوت ترسیم شده است و سوژه های این دیوارنگاری ها متفاوت است، بعضی از آن نقش مایه ها و تصاویر که در اتاق های خصوصی حاکمان تصویر می شده است، صحنه های پایکوبی، شادخواری و محافل تغزلی دوره صفویه است و بعضی دیگر برآمده از موضوعاتی است که در ادبیات کلاسیک فارسی وجود دارد که از جمله آن ها داستان خسرو و شیرین و یوسف و زلیخا است. اما در اتاق اصلی و در مقابل آن تصاویر تغزلی در اتاق های اندرونی، بعضی از این تصویرگری ها بر روی دیوارها بیانگر ترسیم از وضعیت شاهان صفوی در برابر شاهان کشورهای همسایه است که ردپای عناصر نقاشی غربی و سبک اروپایی در آن دیده می شود. به طور مثال در یکی از آن ها شاه طهماسب در حال پذیرایی از همایون، شاه تبعیدی گورکانی نشان داده می شود یا در تصویری دیگر شاه عباس دوم دیده می شود که سفیر هندوستان را به حضور

ص: ۱۱۳

پذرفته است و یا تصاویری از شاه اسماعیل در حالت جنگ و شاه عباس اول نیز در این تصاویر دیده می شود. از این تصاویر فهمیده می شود که این اتاق در برابر اتاق مقابل که اندرونی و فضای خصوصی و شخصی حاکمان بوده است، بار عام و محل ضیافت حاکمان صفوی بوده است به طوری که تحلیل و ارزیابی این نقاشی ها در اتاق های اندرونی و در کلا ه فرنگی هایی که محل خلوت حاکمان بوده است با نقاشی هایی که در محل ضیافت عمومی حاکمان ترسیم می شده است، ما را در دستیابی به نقش مایه های این دوره و فضای فکری، اجتماعی حاکمان و وضعیت هنری دوران بسیار کمک می کند.

همچنین بسیاری از حاکمان و بزرگان گورکانی نیز که هم عصر حاکمان صفوی بوده اند، دارای آثاری در معماری همچون قصر، باغ و مقبره یادبودی هستند که در آن ها از نقش مایه ها و ایده های اسلامی الهام گرفته شده است. از جمله این آثار در عرصه آرامگاه سازی که به مانند چهار باغ اصفهان، به نوعی الهام از باغ و فردوس برین است، می توان به مقبره اکبر در سکندره، مقبره همایون در دهلی، مقبره جهانگیر در لاهور، مقبره شیر شاه سور در سَسَرَم، مقبره اعتمادالدوله در آگره[پدر نورجهان و وزیر جهانگیر] و مقبره شاه جهان در تاج محل اشاره نمود که بسیاری از این مقابر و آرامگاه ها از جهت معماری، تزئینات و نقش مایه های مذهبی بسیار با شکوه و پر ابهت هستند و بر اهمیت و جایگاه حاکمان مدفون در آن مکان ها دلالت دارند. از جمله بناهای دوره اول گورکانیان، مقبره همایون در دهلی است که توسط معمار ایرانی «میرک میرزا غیاث» و پسرش «سید محمد» ساخته شده است که در آن همایون و پاره ای از اعضای خانواده او و بزرگان گورکانی، دفن هستند. معماران این اثر پیش از این برای حسین بایقرا در هرات، پایتخت

ص: ۱۱۴

تیموریـان و برای ازبک فرمانروای بخارا باغ هایی را به سـبک تیموری ساخته بودنـد، به طوری که جنبه باغ و مفرح بودن این سازه، بر جنبه آرامگاهی آن غلبه دارد و انسان پس از ورود در آن بیش از آنکه احساس کند که در گورستان است، حس می کند که در باغی بهشتی بسر می برد. گفته شده است، این بنا تحت تأثیر معماری آرامگاه هایی همچون مقبره اولجایتو در سلطانیه و مقبره تیمور در سـمرقند ساخته شده است که میرزا غیاث آنها را بر حسب معماری تیموری به دستور اکبرشاه برای پدرش ساخته است که سپس زیر نظر مـادر اکبر شاه و همسـر همایون ادامه یافت. شایـد بتوان گفت آرامگاه همایون از جهت فضای پیرامونی و باغهای اطراف به مراتب از سـلطانیه زیبا تر و دل نشـین تر هم باشـد اما به هر ترتیب گورکانیان به یک معنا چون از تیمور نسب می بردند، تحت تاثیر سنت فرهنگی آن دوره هم بوده اند. این مقبره در نزدیکی مقبره نظام الدین اولیاء از بزرگان شـیوخ صوفیه و فرقه چشتیه قرار دارد و مقبره همـایون در مرکز بـاغی بزرگ قرار دارد که دورتـادور آن مجراهـا و راه بـاریکه هـا قرار گرفته است. مقبره همایون با شـکوه ساخته شـده است و ارتفاع و بلنـدی بنا، گویای شـکوه شاهانه آن است که این امر در بسـیاری از ساختمان های عصـر گورکانی که توسط شاهان ساخته شده است، دیده می شود.

سـاخت بنـای مقبره همـایون شاه توسط فرزنـد اکبرشاه، به نوعی تلاش از جانب اکبر شاه برای نشان دادن عظمت و شـکوه سـلطنتی است و ساخت این آرامگاه با باغ های اطراف به نظر می رسد چیزی بیش از ساخت یک اثر یادبودی است و اگر به مکان سـرسبز و دلنشینی که آرامگاه های گورکانی همچون تاج محل ساخته شده است، توجه شود که در کنار رودخانه ای زیبا

ص: ۱۱۵

از دور منظره ای آسمانی و زیبا را تداعی می کند که در غرب می توان تنها کاخ هایی همچون کاخ زیبای ورسای را با آن مقایسه نمود، متوجه خواهیم شد که در زیبا ساختن این آرامگاه ها چقدر تاکید و اصرار بر نقش مایه ها و عناصر دینی وجود داشته است، به طوری که بسیاری از مورخان اقرار نموده اند که نشانه های زیادی در ساختمان مقبره همایون، مقبره اکبر شاه و مقبره تاج محل وجود دارد که به نوعی اثبات کننده این است که هنرمند مسلمان در ساخت آن مکان ها خواسته تا به توصیف باغ های بهشتی و قصرهای آسمانی که توصیف آن در قرآن شده است، بپردازد(۱) و ساخت این آرامگاه ها استعاره ای از فردوس برین و باغ هایی است که برای توصیف بهشتیان شده است. به خصوص که در کتیبه های موجود در مقبره اکبر شاه که به زبان فارسی است، اشعاری وجود دارد که به توصیف بهشت می پردازد. در دورتادور این آرامگاه چهار بخش یا چهار باغ وجود دارد و همانطور که اشاره شد، تداعی گر توصیف چهار باغ بهشتی در سوره الرحمن است و در اطراف این آرامگاه به مانند توصیف بهشت رودخانه هایی در جریان است که این امر احتمال شبیه سازی و الگوبرداری از باغ های بهشتی را قوت می بخشد. این دو آرامگاه بر خلاف دیگر مقابر منطقه خاورمیانه، به هیچ وجه آب و رنگ مقبره را ندارند و به مانند باغ و کوشک، فرح انگیز هستند. در این آرامگاه تناسبی میان خاك قرمز و سنگ مرمر قرار دارد و قبر همایون در وسط این ساختمان قرار دارد و در کناره های این ساختمان اتاق هایی هشت گوش که در دوره تیموریان از آن استفاده می شد، قرار گرفته است که در آن ها اعضای خاندان همایون مدفون هستند.

۱- ر ك به: ماركوس هاتشتاين، اسلام، هنر و معماری، ص ۴۷۴؛ هانری استیرلن، اصفهان تصویر بهشت، ترجمه جمشید ارجمند، ص ۴۰.

ص: ۱۱۶

از دیگر بناهای آرامگاهی در هنـد، مقبره اکبرشاه در سـکندره است که توسط فرزندش جهانگیر ساخته شده است و از جهت فضا و ساخت به مانند مقبره همایون در وسط باغی فراخ و پهناور ساخته شده است و همچون یک باغ و کوش بسـیار دلنشـین و فرح بخش است و در چهار طرف آن چهار مناره از مرمر سـفید قرار گرفته است و کاشـی های آن با نقوش گیاهی و هندسـی تزیین یافته است که در دیگر بناهای عصـر گورکانیان کمتر دیده می شود و بیانگر تأثیرپذیری تزئینات این آرامگاه از عناصـر تزیینی ایرانی است، به ویژه که اشـعار فارسـی در اطراف طاق بیانگر این است که این اشـعار فارسـی در این سازه، توسط عبدالحق شـیرازی ملقب به امانت خان طراحی شده است. وی فردی است که بسـیاری از کتیبه های تاج محل را طراحی نموده است و مضـمون اشـعار به زبان فارسـی که توصـیفی از بهشت است، کاملا بیانگر الهام گیری باغ سازی در سنت گورکانی از سنت قرآنی را هویدا می سازد و استعاره ها و تشبیهات در این اشعار کاملا بیانگر توصیف بهشت است.(۱)

از جمله آرامگاه هایی که ساخت و ترمیم آن مورد توجه حاکمان و بزرگان شـبه قاره هند بود، مقبره عارفان و صوفیان است. احترام به بزرگـان عرفـان و ادبیـات موجب شـد که برای آنـان مقبره هـای یـادبودی سـاخته شود یـا ترمیم گردد و زیـارت آنان مورد توجه حاکمـان قرار گیرد. به طور مثـال بـابر وقـتی دهلی را فتـح نمود، نخسـتین کـارش پس از ورود در دهلی، طواف و احـترام نهـادن به آرامگاه های صوفیان بزرگ چشتی، یعنی نظام الدین اولیا و

۱- در کتیبه های ساخته شده در مقبره اکبر شاه به زبان فارسـی آمده است: «خوشا، مکان خجسته ای شادمانه تر از باغ بهشت/ درود بر بناهای شـکوهمندی که رفیع تر از اورنگ الهی آنـد/ بهشتی که باغش هزاران رضوان را به خدمت گرفته است/ باغی که هزاران بهشت به خاکش تعلق دارند/ قلم معمار حکم الهی بر صحن آن نوشته است/ اینها باغ های بهشت اند، وارد شوید و همه عمر در آن ها به سر بر ید»

ص: ۱۱۷

خواجه قطب الـدین بختیار کاکی و سپس زیارت مقبره سلطان غیاث الـدین بالبان و علاء الدین خلجی بود. به همین خاطر آرامگاه های یادبودی برای عارفان و بزرگان دینی امری رایج و مرسوم بوده است.(۱)

پس از اینکه شاه جهان(۱۰۶۹ه-۱۰۳۸ه) پسر جهانگیر به حکومت رسید، وی آثاری را در معماری به ویژه در ساخت قصرها، باغ ها و مساجـد از خود به جای گـذارده است که در تاریخ گورکانیان می درخشد. وی هفت سال پس از مرگ پدرش جهانگیر در سال ۱۰۳۷ه، مقبره ای در شـادِرَه خـارج لاـهور برای یـادبود پـدر سـاخت که مجتمعی از مسـجد، آرامگاه، بازار، باغ و ساختمان ها بوده است. شـاه جهـان این آرامگـاه را در محوطه ای پانصـد متری ساخت که در وسط محوطه ای که دورتادور آن باغ است، قرار گرفته است. او خواست این مقبره را همچون آرامگاه اکبرشاه و همایون شاه با شکوه و فاخر بسازد، از این جهت بنای آن همچون آرامگاه اکبر شاه متشکل از سنگ مرمر سفید و خاک قرمز است که تضاد میان رنگ ها به آن زیبایی بخشیده است.

در واقع علاقه به باغ سازی در نزد حاکمان صفوی و گورکانی تنها محدود به ترکیب آرمگاه و باغ نبود و علاوه بر اینکه آرامگاه را همچون یـک بـاغ دلنشـین می ساختنـد، کـاخ و قصـر خود را هم بـا بـاغ و فضای سبز می آمیختنـد. به طوری که بابر آنچنان که در «بابرنامه» آمـده است، به توصـیف باغ هایی پرداخته است که بنا نهاده بود. وی در طرح باغ های خود حمام را هم اضافه کرده بود و در آگرا بـاغی را به نـام هشت بهشت بنا نهاد که کاخ و اقامتگاه او تلقی می شـد و این مکان پس از او توسط همسـرش نورجهان به صورت باغی باشکوه و گردشگاه به نام «باغ نورافشان» توسعه یافت و جزء سی و سه باغ مسکونی در امتداد گردشگاه

۱- ر ک به: مارکوس هاتشتاین، اسلام، هنر و معماری، ص ۴۶۴.

ص: ۱۱۸

ساحلی قرار گرفت که حاکمان گورکانی یکی پس از دیگری به تکمیل و ترمیم آن پرداختند و نوعا این باغ ها به صورت چهار پاره یا چهار باغ ساخته شده است. همچنین جهانگیر باغ هایی زیادی از جمله باغ های کشمیر را ساخت که به منزله اقامتگاه تابستانی دربار تلقی می شد که در کناره دریاچه «دال» در سرینگر ساخته شده بود و شامل استخرها، فواره ها و چشمه ها بود و آبراهه هایی اصلی و فرعی را در بر می گرفت که از وسط باغ می گذشت و شبیه چهار باغ ایرانی به نظر می رسید.

همچنین در دوره اکبرشاه و فرزندنش جهانگیر، گرایش به ساخت قصر و باغ زیاد بوده است و در آن سنگ مرمر سفید، خاتم کاری، کاشی کاری و گچ بری استفاده می شده است. اکبر شاه پس از آن که به قدرت رسید، پایتخت خود را به آگرا، در دویست کیلومتری دهلی نو تغییر داد که این شهر را گاه به اسم او، اکبرآباد گویند. قصر اکبرشاه که به جهت به کار رفتن خاک قرمز در این کاخ به قلعه سرخ معروف است، در کنار رودخانه معروف آگرا، مونه، قرار دارد و از جهت بزرگی و پنهاوری به مراتب از نقش جهان اصفهان باشکوه تر است. در دورتادور آن خندق و دارای نظام زهکشی برای تنظیم جریان آب باران بود و دیوارهای بلند این قصر یا قلعه آن را نفوذ ناپذیر نموده است، به طوری که از درون قصر، می توان تاج محل را دید که همچون مرمری سفید می درخشد. این قصر که دارای صحن ها و ساختمان های متفاوت، بارعام، ساختمان اندرونی، مسجد و دیگر بناها است، بسیار پهناور و بزرگ است که خود به منزله شهری تلقی می گردد که از اتاق ها، بارگاه عام، مسجد، باغ، تفرج گاه و سازه های فراوانی برخوردار است که در ساخت بسیاری از آنها همچون تاج محل از سنگ های مرمر و سفید استفاده شده است و هر بیننده ای را به شگفت می آورد.

ص: ۱۱۹

همچنین شاه جهان از دیگر حاکمان این دوره علاقه فراوانی به معماری و ساخت و ساز قصر، باغ و مسجد داشت. وی باغ های زیادی را ساخت و از جمله مهمترین اثر معماری که توسط او ساخته شد، تاج محل است که مکانی یادبودی و آرامگاهی است که وی پس از مرگ زودرس همسرش ارجمند بانوبگم معروف به ممتاز محل(یگانه برگزیده کاخ) آن را در آگرا ساخته است و امروزه یکی از نمادهای فرهنگ گورکانی، فرهنگ هندوستان و از آثار به یادماندنی تاریخ بشریت است که در جهان اسلام شکل گرفته است.

پاره ای از مورخان بر این باورند که تاج محل بهترین نمونه از جلوه بصری است که اثبات کننده این تلقی است که هدف حاکمان گورکانی از ساختن آرامگاه به مثابه کوشک، نقش مایه های مذهبی، از جمله تجلی بخشیدن به فردوس و باغ بهشتی است.(۱) در بالای سر درب ورودی این آرامگاه شعر فارسی ای نقش بسته است که به این شرح است: «خوشا، مکان خجسته ای شادمانه تر از باغ بهشت/ درود بر بناهای شکوهمندی که رفیع تر از اورنگ الهی اند» این بنا همچون دیگر آرامگاه های این دوران همچون در وسط باغی بزرگ قرار دارد که در چهار طرف آن باغ های زیبایی وجود دارد، با این تفاوت که بنا در انتهای شمالی و در طول ساحل رودخانه قرار دارد و به طور کامل در وسط باغ قرار ندارد، به طوری که بزرگترین بخش آرامگاه در قسمت شمالی آن و در برابر دروازه جنوبی قرار دارد که ارتفاع و بلندی بنا موجب شده است تا معمار آن را انتهای بخش شمالی قرار دهد تا عظمت و شکوه بنا به چشم آید. بنای این ساختمان کاملا از سنگ مرمر سفید است

۱- باربارا برند، هنر اسلامی، صص ۲۰۹ و ۲۱۰.

ص: ۱۲۰

که علاوه بر بنا، کرسی و پایه هایی که بنا بر روی آن قرار گرفته، از سنگ مرمر است که به آن شکوه و جلوه خاصی داده است و تضاد و کنتراست میان سفیدی این بنا در برابر قرمزی دو ساختمان در دو طرف این بنا، به زیبایی آن افزوده است. گنبد پیازی تاج محل، به همراه چهار مناره در دور آن و کلاه فرنگی های کوچک که از عناصر معماری دوره گورکانیان است، به زیبایی تاج محل افزوده است و کتیبه های موجود در این بنا که توسط امانت خان طراحی شده است، مشتمل بر آیاتی در باره قیامت و روز جزا است، آیاتی کوتاه پیرامون جهان اخروی و روز قیامت که تداعی بخش فضای آرامگاهی این بنای فاخر است و در تحلیل آن گفته شده است که شاید این مفهوم را می خواهد القا کند که بنا نمادی تمثیلی از عرش خداوند است و باغ های آن تمثیل چهار باغ بهشت است.(۱) بنابراین همانطور که در گذشته کاربرد نقش مایه ها و نمادها در معماری امری رایج بوده است، امروزه نیز کاربرد آن در پس زمینه هنرها خصوصا هنرهای نمایشی، تجسمی و موسیقایی در رسانه ها امری ممکن و مطلوب است.

۱- شیلا بلر و جاناتان بلوم، هنر و معماری اسلامی، صص ۳۱۴ ۳۱۸.

ص: ۱۲۱

فصل سوم: کارکرد نقش مایه ها و نمادها در رسانه و هنر

اشاره

فصل سوم: کارکرد نقش مایه ها و نمادها در رسانه و هنر

زیر فصل ها

جایگاه رسانه ها در انتقال مفاهیم

فلسفه و زیبایی شناسی تلویزیون و رسانه

نسبت میان دین و رسانه

رسانه ها و ضمیر ناخودآگاه

ص: ۱۲۲

ص: ۱۲۳

جایگاه رسانه ها در انتقال مفاهیم

جایگاه رسانه ها در انتقال مفاهیم

به تعبیر جامعه شناسان و اندیشمندان رسانه و ارتباطات، دوره ای که در آن به سر می بریم، «عصر رسانه» (IT) یا «دوره پسامدرنیته» نام گرفته است؛ دوره ای که انسان از عناصر فکری مدرنیته فرا رفته و برخی از عناصر هستی شناسانه و جهان شناسانه دوران مدرنیته بـا نقـد و مخالفت روبه رو یا تصـحیح شـده است. در واقع، با شـکل گیری رسانه های جدیـد و تحول در رسانه ها برخی از ویژگی های دوران مـدرن همچون علم گروی، عقل گروی، وحـدت گرایی، یکسان سازی فرهنگ ها نقد شد و دوران پسامدرن با پذیرش چارچوب دوران مـدرن، با رویکرد انتقادی و تصـحیح ویژگی های این دوران، عناصـر دیگری را وارد عرصه زندگی مردم کرد که عبارتند از: نقد علم گرایی افراطی، نقد عقل گرایی افراطی، یکسان گریزی و تکثرگرایی، شالوده شکنی و مخالفت با هر نوع تفسیر و روایت کلان از عالم، ایدئولوژی گریزی. رسانه ها با کاسـتن از فاصـله جوامع و توده مردم، جهان را به یک شـهر تبدیل کرده اند که اهالی آن، دغدغه ها، پرسـش ها، علاقه مندی ها، تنفرها و ویژگی های مشترک یافته اند و در مورد اختلافات، فاصله ها و تمایز ها با یکـدیگر گفت وگو می کننـد و انـدیشه های یکـدیگر را واکاوی می کننـد. آنتونی گیـدنز، جامعه شـناس نظریه پرداز، معتقد است عصر ما با دست یافتن به ابزارهای رسانه ای جدید، به نوعی آگاهی گسترده و جدید اجتماعی و

ص: ۱۲۴

فرهنگی دست یـافته است که از آن به بازتـاب عـالم خـارج تعبیر می کنـد. در این آگـاهی اجتمـاعی، رسـانه ها به انعکاس واقعیت خارجی و جهان پیرامونی می پردازنـد. اگر در گذشـته، انسان ها در دو شـهر نزدیک به هم، بی ارتباط از یکـدیگر می زیسـته و دو گویش و زبان متفاوت داشتند و از وضعیت یکدیگر بی خبر بودند، اما امروزه کسب اطلاعات، انسان ها را وارد حوزه های مشترک انسـانی کرده است. رسـانه هـا بـا هجوم اطلاعاتی، انسان ها را از آگاهی فربه کرده و موجب شـده انـد دسترسـی به اطلاعات در هر زمینه ای، ساده و آسان باشـد. به این دلیل، برخی از منتقـدان رسانه ها یادآور شـده انـد که از جمله آسـیب های رسانه، ایجاد تزلزل فکری و اعتقـادی، نسـبیت اندیشـی دربـاره حقیقت و سرگشـتگی معرفتی و نیهیلیسم و بی معنـایی است؛ زیرا مخاطبـان رسـانه هـا با هزاران کانال ارتباط فکری مواجه هسـتند که هر یک تفسـیر و تبیینی متفاوت و جـداگانه از عالم و از رخدادها ارائه می دهند و گاه تفسـیرهایی متناقض درباره یک پدیده به وجود می آید که از نتایج روان شناختی آن، این جمله است که مخاطبان آن را به صورت گفته و ناگفته بیان می کنند: «من نمی دانم که حقیقت چیست و کدام تفسیر درست است.» به این ترتیب، یکی از مهم ترین ویژگی هـای دنیای پست مـدرن که همان مخالفت با هر تفسـیر کلان و کلی از عالم است، شـکل می گیرد؛ زیرا انسان ها آن قـدر در برابر تفسـیرهای متعـدد و متناقض و گاه موازی درباره جهان، هستی و انسان قرار می گیرند که نمی توانند تفسـیر یگانه و واحدی از آنها را بپذیرنـد. به این ترتیب، تفسیرهای منطقه ای، بومی و خرده فرهنگ ها، نتیجه منطقی این دوران شده است، به طوری که در دوره پسامـدرن، دربـاره معنـای عقلانیت و عقل گرایی که از مهم ترین ویژگی های عصـر مـدرنیته شـمرده می شود، تفسـیری متفاوت از دوران رنسانس و عصـر روشـنگری ارائه می گردد. به تعبیر لیوتار، در دوره مدرنیته، کوشش و هزینه فراوانی شد تا بتوانند جوامع را به سوی

ص: ۱۲۵

وحدت، کل گرایی و همگونی سوق دهند. در برابر، اندیشمندان پسامدرن از آنچه پدران علمی شان بیان کرده اند، استغفار می کنند و توصیه می کنند هر جامعه ای به قرائت و خوانش خود از زندگی، وفادار باشد. در عصر روشنگری توصیه می شد همه جوامع باید به سمت عقلانیت به معنای عقل خودبنیاد گرایش یابند؛ عقلی که مبتنی بر مصالح و مفاسد و کارکرد است و همه جوامع و تمدن ها، تفسیر یگانه و واحدی از آن ارائه می دهند، اما در دوره پست مدرنیته، این تلقی از عقلانیت، نادرست شمرده می شود و توصیه می گردد عقل را در هر جامعه و فرهنگی باید با تکیه بر سنت فرهنگی و تاریخی همان جامعه بازخوانی و تفسیر کرد و بر خلاف دوران مدرنیته، از عقلانیت، معنا و قرائت واحدی ارائه نمی گردد و بسته به هر فرهنگی، معنای آن متفاوت است.

بنابراین، دوران پست مدرنیته یا عصر ارتباطات به مرحله جدیدی از قرن بیستم در فرهنگ غرب اشاره دارد که از دوران مدرنیته عبور کرده و آن را پشت سر گذاشته است. حال چه بنا به نظر بعضی از اندیشمندان، این دوران رویارویی و ضدیت با مدرنیته باشد یا اینکه تکمیل کننده و فراروی از آن دوران باشد. درباره معنای این واژه گفته شده است: «واژه post که به معنای پس است، در پست مدرنیسم چنین روشن نیست. نمایندگان این نگرش درباره آن تعبیرهای متفاوتی دارند. این واژه گاه به معنی «پس از» و «فراتر از» به کار می رود و گاه به معنی «رویارو» و حتی «ضد». در تعبیر نخست (پس از) نیز گاه به معنی «زمانی» به کار می رود و گاه به تعبیر «مفهومی و منطقی» یعنی برای رساندن تحول دوران مدرن: تحولی که درونی آن است و برخاسته از خود آن».(۱)

۱- میر عبدالحسین نقیب زاده، نگاهی به نگرش های فلسفی سده بیستم، انتشارات طهوری، تهران، ۱۳۸۷، ص ۳۷۴.

ص: ۱۲۶

از این رو، این اصطلاح در معنایی عام به همه اندیشمندان و جریان های فکری اطلاق می شود که با یک یا چند عنصر و مؤلفه مدرنیته مخالفت می ورزند، اما به معنای خاص به وضعیت غرب از دهه هفتاد قرن بیستم اشاره دارد که با شکل گیری عصر رسانه و ارتباطات جدید شروع شده است و آغاز آن در عرصه فرهنگی، فراوانی تصاویر پراکنده و بی ربط به ویژه در تلویزیون، آگهی ها، طراحی تجاری و ویدیوی پاپ است. افرادی همچون بودریار، پست مدرنیته را فرهنگ حس ها و هیجان های پراکنده، نوستالژی التقاطی، تمثال های یک بار مصرف و سطحیت آشفته دانسته اند که در آن، کیفیت هایی که ارزش سنتی دارند، مثل عمق، انسجام، معنا، اصالت، اعتبار و صحت در درون گرداب ناگهانی نشانه های تهی، تخلیه یا منهدم می شوند. در این دوره تلاش می شود با اسطوره، نماد، یا پیچیدگی صوری، معنایی از جهان فهمیده شود و به اغتشاش پوچ یا بی معنی زندگی معاصر با نوعی بی اعتنایی کرخت یا سبک سرانه و سطحی نگری توجه گردد.(۱) هنر پست مدرن به دلیل ویژگی نسبیت اندیشانه و پوچ گرایانه، هنری است که به سمت بی معنایی گرایش دارد، همان طور که زندگی عصر پست مدرن نیز به سمت بی معنایی پیش می رود. در واقع، آن زندگی که درونش، هدف نباشد، بی معناست و معنا داری زندگی تنها با هدفمندی سازگار است؛ امری که در دنیای سکولار کم رنگ شده است. منظور از پوچی، معنا و برداشت عوامانه از این واژه نیست که در عرف به کار می رود و گفته می شود فلانی احساس پوچی می کند یا کار او پوچ است. در ادبیات فلسفی، پوچی یعنی اینکه انسان برای کار خود، هدف و غایت نداشته و کارش معنادار نباشد. به تعبیر دیگر، کاری را که انجام می دهد، هدف و غایتی بیش از پوسته و ظاهر آن ندارد. انسان پست مدرن احساس پوچی می کند به این معنا که در ورای لذتی که می برد، هدفی را نمی جوید.

۱- نک: جی. ای. کادن، فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد، ترجمه: کاظم فیروزمند، نشر شادگان، تهران، س ۱۳۸۰، ص ۳۴۲.

ص: ۱۲۷

امروزه بـا وجود کارکردهـایی که برای رسانه ها می توان برشـمرد، از تأثیرات آسـیب شـناسانه آن بر توده مردم از جمله کودکان و نوجوانان و در ترویج خشونت و شـهوت و آنچه از آن به هجوم اطلاعات غیر ضروری تعبیر می کنند، نمی توان غافل ماند. گسست میـان نسـل هـا و تأثیر منفی بر کارکرد خانواده و مناسـبات انسان ها و نقش هایی که نسبت به یکـدیگر دارنـد، از جمله این آسـیب هاست، به طوری که بعضی از اندیشمندان وفادار به جوامع باز و سکولار همچون کارل پوپر که از مدافعان جامعه باز است و جامعه امریکا را آزاد ترین جامعه می دانـد، در آخرین مصاحبه خویش از چنـد مسئله اظهار ناراحتی می کنـد که کارکرد منفی و تأثیرات نـادرست رسانه ها در تربیت کودکان و نوجوانان از جمله آنهاست. وی معتقـد است کودکان امروزه از تلویزیون یاد می گیرنـد که خشونت را نسـبت به هم سالان خود اعمال کنند. اگر در گذشـته به ندرت و به طور اسـتثنایی، این امر در خیابان و واقعیت دیده می شد، امروزه وسایل بصری، روزانه، تصاویری از این دست را به کودکان و نوجوانان می آموزند.(۱)

به هر ترتیب، با اینکه تمام کارکردهای آسیب شناسانه رسانه ها را نمی توان از یاد برد، دورانی که از آن سخن گفته شد، بر رشد و شکوفایی هم مبتنی است و عصـر رسانه به معنای شـکل گیری و ظهور دوره ای از حیات بشـری است که خواسـته یا ناخواسته، وارد زندگی ما انسان ها شده و عناصر و پی آمدهای صنعتی، تکنولوژیک و فرهنگی به همراه داشته است که رسانه ها و وسایل ارتباطی نیز بخشی از دست آوردهای آن تلقی می شوند. نظریه پردازان علم ارتباطات بر این باور هستند که رسانه ها هم دارای کارکردند و مهارت ها و آموزش های جدید را پیش روی انسان ها قرار می دهند و هم موجب نوگرایی و شکل گیری زندگی و دنیای جدیدی شده اند که رسانه ها رکن اساسی آن هستند

۱- ۳. کارل پوپر، درس این قرن، ترجمه: علی پایا، چاپ دوم، طرح نو، تهران، ۱۳۷۸، صص ۱۰۲ ۱۰۶.

ص: ۱۲۸

و موجب انتقال و تبدیل جوامع روستایی به جوامع شهری شده اند. در واقع، یکی از مهم ترین کارکردهای رسانه ها، ایجاد هویت جمعی یا هویت فرهنگی است و افراد در جامعه ای که از رسانه های مشترک بهره می برند، هر چند زبان، نژاد، جغرافیا، مذهب و آداب و سنت متفاوتی دارند، از علایق، سلیقه ها و دغدغه های مشترک برخوردار می شوند و با یکدیگر، وحدت فکری، رفتاری و احساسی پیدا می کنند و رفتار و منافع گروهی و مشترک می یابند. پس تلاش می کنند به قواعد جمعی و همگانی تن دهند. به همین دلیل، یکی از جامعه شناسان می گوید: «ارتباطات میان فردیت ها و تمایزات مردم و فرهنگ، نژاد، مذهب، قومیت ها، گروه ها و ملیت های آنها، پایه توافق جمعی در جوامع مدرن پرجمعیت است.»(۱) مک لوهان که از نظریه پردازان عرصه رسانه و جریان نوگرایی است و جمله معروفش: «رسانه همان پیام است»، شهره عام و خاص شده است، در تبیین این سخن، بر این باور است که وسایل ارتباط جمعی می توانند سبک روابط انسانی را شکل دهند و نوعی الزام به رویکرد و الگوی خاص زندگی را دامن بزنند و عادت و سبک زندگی مردم را به وجود آورند.(۲) به همین دلیل، آگاهی بخشی و انتقال مفاهیم یکی از مهم ترین عناصر رسانه هاست که هر چند در وسایل ارتباطی سنتی و مدرن وجود دارد، با رسانه های جدید، تحولی جدی پیدا کرده است.

در گذشته، حوزه ارتباطات و استفاده از رسانه ها بسیار محدود و وابسته به مجموعه اندکی بود. انسان ها در گذشته، دور یکدیگر می نشستند و به رد و بدل افکار و اعتقادات می پرداختند. امروزه با تحول در وسایل

۱- اریک دابلیو. روثنبو هلر، «جامعه و کثرت گرایی»، در: توافق جمعی و ارتباطات جمعی، ویرث، ترجمه: پروانه قاضی نژاد، در: مجموعه زیبایی شناسی و فلسفه رسانه، به اهتمام: سید حسن حسینی، ص۳۷۸.

۲- مارشال مک لوهان، برای درک رسانه ها، ترجمه: سعید آذری، انتشارات مرکز تحقیقات و مطالعات و سنجش برنامه ای صدا و سیما، تهران، ۱۳۷۷، ص ۷.

ص: ۱۲۹

ارتباطی گاه ممکن است برنامه ای دارای مخاطب میلیونی یا میلیاردی باشد. گوینده یا سازنده یک اثر بدون آنکه خود را در میان جمع فراوانی از انسان ها احساس کند، مخاطبان زیادی را در شعاع بزرگ جغرافیایی به خود جذب کند. ارتزاق و جهت دهی فکری مردم به وسیله رسانه ها به قدری قوی است که به تعبیر ادوارد سعید، رسانه های نظام سلطه غرب می توانند تبانی کنند تا برای مثال، میان مفهوم «مسلمان» و «عرب» با «تروریسم» و «خشونت»، در ذهن مردم جهان، توافق و هم خوانی ایجاد کنند و نوعی برانگیختگی عاطفی از جهان اسلام به وجود آورند، به طوری که مردم جهان متقاعد شوند مسلمانان، بحران آفرین هستند، هر چند از دیدگاه مسلمانان، اسلام به تصویر کشیده شده در رسانه ها با اسلام عالم واقعیت و جهان خارج بسیار متفاوت است.(۱)

در برابر نگاه مثبت اندیشانه به رسانه و کارکرد آگاهی بخشانه آن، برخی از منتقدان نگاهی منفی و آسیب شناسانه به آن دارند و به نقد رسانه ها می پردازند. ژان بودریار از جمله منتقدان به رسانه است که بر خلاف افرادی همچون مک لوهان که نگرش خوش بینانه به رسانه ها دارند، معتقد است با پیشرفت رسانه ها، حجم بیشتری از اطلاعات دقیق در دسترس مردمان قرار نمی گیرد. وی بر این باور است که در دنیای ما، هر چه رسانه های ارتباطی، بیشتر پیشرفت کرده و حجم اطلاعات بیشتر شده، معنای کمتری به دست آمده است. او از دروغ گویی و خشونت نابخردانه رسانه های همگانی انتقاد کرد و نوشت که این رسانه ها، توده ها را بمباران می کنند و آنان نیز با رضایت کامل از این کنش و نتیجه منطقی اش یعنی از میان رفتن توان ذهنی و

۱- ادوارد سعید، اسلامِ رسانه ها، ترجمه: اکبر افسری، نشر توس، تهران، ۱۳۷۹، صص ۱۳ ۱۵.

ص: ۱۳۰

خلاقیت، هویتش را پذیرفته اند. او این حکم مشهور مک لوهان را که «رسانه، پیام است»، نماد از خود بیگانگی در جامعه تکنیکی دانست و معتقد بود مک لوهان، بی توجه به کارکردهای منفی رسانه ها، به گونه ای شیفته وار از آنها ستایش کرده است، در حالی که این امر که در عصر ما، رسانه، پیام شده است، به هیچ وجه جنبه مثبت ندارد.(۱)

همچنین از دیگر کسانی که به نقد رسانه ها و فرهنگ جدید می پردازد، تئودور آدورنو است. وی که از فرهنگ نوین به «صنعت فرهنگی» تعبیر می کند، به نقد نهادینه سازی برخی از امور به وسیله ابزارهای رسانه ای از جمله هنر می پردازد و معتقد است رسانه ها با به کارگیری ابزاری از هنرها، از عوامل کنترل و محدود کردن انتخاب های مردم است، به طوری که با تبلیغ و تکرار، برانگیختگی احساس و عواطف مردم، امیال و ذایقه آنها را تغییر یا جهت می دهد و مردم، ناهشیارانه و ناخودآگاه، باور می کنند که یک پدیده خاص، بهتر از موارد همگون دیگر است.(۲)

فلسفه و زیبایی شناسی تلویزیون و رسانه

فلسفه و زیبایی شناسی تلویزیون و رسانه

امروزه دنیای ما مملو از پیام های رسانه ای است که بخشی از این پیام ها در جهان و زیسته ما توسط رسانه های جمعی، خصوصا تلویزیون منتشر می گردد. رسانه های جمعی برای آگاهی بخش شکل گرفته است اما گاه دیده می شود که فراتر از این امر برای ترویج نظام فکری یا ایدئولوژی خاصی به خدمت گرفته می شوند و حتی می توانند معنا بیافرینند، به طوری که قدرت ها و کشورهای سلطه گر توانسته اند ادراک و فهم خود را از جهان به کمک رسانه ها بر دیگران

۱- بابک احمدی، حقیقت و زیبایی، نشر مرکز، چاپ نهم، تهران، ۱۳۸۴، ص۴۶۵.

۲- اعظم راود راد، نظریه های جامعه شناسی هنر و ادبیات، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۸۲، ص ۵۷.

ص: ۱۳۱

تحمیل کنند. منظور مارکس از کلمه ایدئولوژی که از آن به آگاهی نادرست یا کاذب تعبیر می نمود، این بود که هم اکنون ایدئولوژی سرمایه داری می تواند آنچه را که درست نیست، با تبلیغات، درست جلوه دهد و کالاهای خود را بفروشد و حتی انگیزه نیاز، خرید و مصرف را در مردم خلق کند، به طوری که استفاده از آن کالاها و وسایل را که نیاز واقعی مردم نیست به صورتی القاء کند که مردم مجاب شوند که به آن ها نیاز دارند و رسانه ها و دیگر نهادها در این مسیر به نظام های سرمایه داری و نظام سلطه کمک می کنند و می توانند آنچه را که آگاهی واقعی و درست نیست، آگاهی درست جلوه دهند.(۱)

در دوران ما که عصر رسانه ها است، تمام جهان تبدیل به یک خانواده جهانی گردیده است، مرزها شکسته شده است و فاصله میان مردم و فرهنگ ها تقلیل یافته است و هر چه صدای افراد بیش تری شنیده شود، روحیه ی درک و تفاهم بین المللی افزایش می یابد و از اختلافات کاسته می شود. رسانه ها نیاز به سفر را کاهش داده اند، به طوری که در خیلی موارد لازم نیست تا فرد در مکان یک واقعه یا رخداد حضور داشته باشد، رسانه ها توانسته اند اطلاعات دقیقی را از یک رخداد ورزشی، فرهنگی یا اجتماعی به ما بدهند و ما از طریق رسانه های عمومی توانسته ایم به متن آن حوادث راه بیابیم، بدون آنکه رنج ویزا، سفر و هزینه را بر خود تحمیل کنیم. البته افرادی همچون مک لوهان فکر می کردند، هر چه اطلاعات بیش تری در دسترس مردم باشد، دموکراسی، همکاری، مشارکت و درک بهتر و متقابل، به صورت برابر و یکسان، افزایش خواهد یافت، در حالی که تولید و توزیع اطلاعات، عادلانه در جهان صورت نمی پذیرد و تنها ده درصد آگاهی ها و اطلاعات رسانه ای در آسیا، آفریقا و

۱- کوین ویلیامز، درک تئوری رسانه، ص ۱۶۴.

ص: ۱۳۲

آمریکای لاتین که دارای دوسوم جمعیت جهان را دارند، تولید می گردد و نود درصد تولید اطلاعات محدود به نه کشور جهان هست و این امر نوعی عدم توازن را در وضعیت جهان به وجود می آورد که موجب غلبه یک قرائت خاص از جهان و هستی و موجب شکل گیری نظام سلطه است.(۱)

ایستگاه های رادیویی، هر ساله ۵/۶۵ میلیون ساعت و تلویزیون ۴۸ میلیون ساعت، برنامه اصلی و بدون تکرار پخش می کنند. حدس زده شده است سالانه ۳۰٪ افزایش اطلاعات وجود دارد و هر انسانی روزانه ۳۰٪ از وقت خود را با رسانه ها به صورت انحصاری سپری می کند و ۳۹٪ از بقیه وقت خود را به استفاده از رسانه در کنار دیگر فعالیت ها اختصاص می دهد و بنا بر این به طور متوسط ۷۰٪ از وقت روز به استفاده از رسانه تعلق دارد. در این میان هر خانواده آمریکایی ۸ ساعت و ۱۴ دقیقه از وقت خود را به طور میانگین در سال ۲۰۰۶ به تلویزیون اختصاص داده است و همچنین استفاده از رایانه در کنار تلویزیون رتبه دوم را داراست و ۱۷٪ از مردم دنیا کاربر اینترنتی هستند که شامل یک میلیارد انسان می گردد.(۲)

تلویزیون، رادیو، سینما، کامپیوتر، اینترنت و ماهواره از رسانه های جدید ارتباطی هستند که به تدریج، در سده اخیر جای گزین رسانه های سنتی گردیده اند و هیچ پدیده آموزشی دیگری نتوانسته است با آنها هماوردی کند و جای گزین آنها شود. به علاوه، به دلیل تحولات رخ داده در عرصه رسانه های دیجیتال در دهه های اخیر، مفاهیمی همچون متن دیجیتالی(۳) و بین متنی(۴) شکل گرفته است که منظور از متن دیجیتالی، شکل گیری فرآیند کامپیوتری رسانه ها در فرآیند عینی متن است که بر اثر آن، مفهوم بین متنی

۱- کوین ویلیامز، درک تئوری رسانه، صص ۲۳۳ ۲۳۵.

۲- دبلیو. جیمز پاتر، بازشناسی رسانه های جمعی، صص ۲۵ ۳۰.

۳- Digitextuality.

۴- Intertextuality.

ص: ۱۳۳

شکل می گیرد که به معنای توجه به جنبه های زیبایی شناختی رسانه ها و نیاز مخاطبان در چارچوب پیام های رسانه ای و نظام نشانه ای آن است.(۱)

البته آن گونه که از آمارهای به دست آمده آشکار می شود، تلویزیون، بیشترین وقت مردم را به خود اختصاص داده است و مرکزیت و محوریت خانه را تشکیل می دهد، به طوری که همه وسایل خانه بر پیرامون آن سامان می گیرد و تزیین می گردد. در سده گذشته، به اقرار بسیاری از رسانه شناسان، رادیو و تلویزیون، اولین رسانه های مسلط بر دنیای غرب بودند که با چند شرکت خصوصی پا به عرصه وجود گذاشتند. بعضی از پژوهشگران رسانه بر این باور هستند که به دلیل پیشرفت انقلاب دیجیتال در عرصه رسانه به پایان عصر سینما رسیده یا وارد عصر پساتلویزیون شده ایم و شکل گیری ابزارهای رسانه ای جدید همچون ماهواره، تلویزیون کابلی، ضبط ویدیوی دیجیتالی، کامپیوتر، دوربین های کامپیوتری، اینترنت و...، ما را از دوره تلویزیون وارد دوره پسا تلویزیون کرده است.(۲) با وجود این، باز تصور می شود که محوریت تلویزیون در زندگی توده مردم پابرجا مانده است و با وجود استفاده توده مردم از دیگر ابزارهای رسانه ای دیجیتال، همچنان بیشترین وقت در استفاده از وسایل جمعی و وسایل ارتباطی به تلویزیون اختصاص می یابد. بعضی مدعی هستند مشاهده کنندگان تلویزیون نگاه سطحی و دم دستی به این رسانه دارند و درصد کمی از ظرفیت ذهنی و تمرکز خود را مصروف تماشای تلویزیون می کنند و هر چند لحظه از جلوی آن برمی خیزند و به دیگر کارهای خود مشغول می شوند. با این حال، می توان گفت این ابزار ارتباطی، بیشترین حضور را در زندگی مردم دارد و این موقعیت را حفظ کرده است و دیگر ابزارهای

۱- آنا اورت، رسانه ها در عصر دیجیتال، ترجمه: رحیم قاسمیان، در: مجموعه زیبایی شناسی و فلسفه رسانه، به اهتمام: سید حسن حسینی، دانشکده صدا و سیما، تهران،۱۳۸۸، ص ۳۸۱.

۲- آنا اورت، رسانه ها در عصر دیجیتال، ترجمه: رحیم قاسمیان، در: مجموعه زیبایی شناسی و فلسفه رسانه، به اهتمام: سید حسن حسینی، دانشکده صدا و سیما، تهران،۱۳۸۸، ص ۳۷۹.

ص: ۱۳۴

رسانه ای نتوانسته اند گوی سبقت را از آن بربایند. با وجود آنکه جنبه های زیبایی شناختی رسانه هایی همچون کامپیوتر و اینترنت را نمی توان نادیده گرفت و استفاده از آنها روز به روز افزون تر می شود، به نظر می رسد زیبایی شناسی حاصل از تلویزیون، جایگاه خود را میان مردم حفظ کرده است.

در گذشته و در جوامع سنتی، وسایل ارتباطی به صورت تصویری یا مجازی نبود و ارتباط افراد، به صورت مستقیم و رودررو شکل می گرفت و این ارتباط دو طرفه و مستقیم، کنش و واکنش های عاطفی، روانی و تأثیر و تأثر دو جانبه را در بر داشت. از این رو، آموزش های مذهبی و عمومی در گذشته به صورت مجالس مذهبی، وعظ و خطابه در منبرها، روضه خوانی، نمازهای جماعت و جمعه، عزاداری و کلاس های درس شکل می گرفت و سخنران یا آموزش دهنده در ضمن سخنرانی ها و خطابه ها در حسینیه ها، تکایا، مساجد یا به شکل تعزیه، نقالی، ذکر مناقب و فضایل، با توده مردم ارتباط برقرار می کرد و فکر، احساس و پیام خود را به آنان منتقل می ساخت. توده مردم نیز در مسائل اخلاقی، دینی، اجتماعی و سیاسی به صورت چهره به چهره و بدون هیچ گونه دسیسه و حیله گری های تبلیغاتی یا رسانه ای، در متن واقعیت و ماجراهای اجتماعی قرار می گرفتند و مطلع می شدند. تجربه تاریخ سیاسی معاصر در ایران بیانگر این نکته است که همواره بازاری ها و توده مردم متدین در کوچه و بازار در ضمن استماع سخنرانی ها و خطابه ها، تشکل اجتماعی می یافتند و نسبت به قضایای سیاسی حساسیت اجتماعی پیدا می کردند و بسیاری از اعتراض های سیاسی علیه رژیم وقت با همین رسانه های سنتی شکل می گرفت.(۱)

۱- در یکی از تحقیقات میدانی درباره خطابه و ارتباط میان سخنران و شنوندگان آمده است: «بُرد اطلاعاتی از طریق منبر مؤثرتر است تا هرگونه تماس بین فردی، چرا که اولین و آخرین حالت توصیف در مورد منبر یک نواخت تر است تا وقتی که همان موضوع از طریق واسطه های متعدد انتقال یابد. علاوه بر این، ارتباط از طریق منبر سریع تر است تا ارتباط از راه مجراهای بین فردی روز به روز؛ چرا که بسیاری از اعضای مورد هدف جمعیت، هم زمان در معرض پیام قرار می گیرند». (پژوهش اصغر فتحی به نقل از: درآمدی بر ارتباطات سنتی در ایران، تألیف: محمدمهدی فرقانی، ص ۸۸)

ص: ۱۳۵

امروزه در رسانه های نوین همچون تلویزیون و رادیو، روابط در سطح وسیعی تری میان گوینده و مخاطبان شکل می گیرد و این تعامل به مراتب، گسترده تر از ارتباطات سنتی است که گاه تعامل تنها میان سخنران و عده محدودی در یک شهر شکل می گرفت. در عصر حاضر، گاه یک برنامه تصویری یا شنیداری در سطح وسیعی در کشورهای متفاوت پخش می گردد و آمار بینندگان بعضی از این آثار به ویژه در حوزه سینما به مرز میلیارد می رسند که بیانگر وسعت کارکرد رسانه های نوین است. رسانه های جدید همچون تلویزیون، این حسن و فضیلت را دارند که با کمترین هزینه و بدون دشواری، عده زیادی را در برابر خود می نشانند و می توانند با انسان ها در مناطق دوردست در سطح گسترده ای ارتباط برقرار کنند. تلویزیون از دیدگاه اهل رسانه، عمومی ترین، ارزان ترین و اثرگذارترین ابزار رسانه ای است که سرمایه گذاری در آن به معنای فرهنگ سازی است.

در کنار برخی از فضیلت های رسانه های مدرن، از جمله شعاع وسیع اطلاع رسانی آن، به بعضی از آسیب های آن می توان اشاره کرد. برای مثال، در رسانه های جدید، بر خلاف رسانه های چهره به چهره، حضوری و من تویی سنتی، مناسبات عاطفی و همدلی کمتری میان گوینده و مخاطب به وجود می آید. به همین دلیل، گفته شده است از مزایای ارتباط مستقیم این است که بر خلاف دنیای مجازی و سایبری یا وسایل بصری نوین همچون تلویزیون، بیشترین تأثیر را بر مخاطبان می گذارد و آنها را از نظر عاطفی و روحی با مباحث آموزشی و تربیتی و شخصیت گوینده پیوند می دهد. در گذشته، شیوه شهرسازی و سازه های معماری همچون خانه ها، کوچه ها، محل عبور و مرور، مکان های عمومی همچون قهوه خانه ها، حمام ها، تکایا، مساجد، زورخانه ها و بازار به گونه ای بود که افراد با یکدیگر ارتباط حضوری و

ص: ۱۳۶

عاطفی داشتند و به یکدیگر اطلاع رسانی می کردند، به طوری که در برابر دنیای مجازی حاصل از رسانه ها در عصر جدید، ارتباط میان انسان ها، واقعی و کنش و واکنش آنان، طبیعی و انسانی بود. در گذشته، افراد یک شهر در مکان های عمومی و در گذر از کوچه های تنگ و باریک با همدیگر مواجه می شدند و از مشکلات شخصی، اجتماعی و خانوادگی یکدیگر مطلع می گشتند. امروزه انسان ها در درون آپارتمان های مملو از جمعیت، درون گرا شده اند و هیچ کنش و تعاملی ندارند و مناسبات آنان با یکدیگر، دوستان، همسایگان و خویشاوندان، به حد ضرورت یا کارهای حرفه ای کاهش یافته است. به همین دلیل، هر چه به سمت مدرن تر شدن حرکت می کنیم، انسان ها تنهاتر و منزوی تر می شوند، فردیت در آنها رشد می کند و روابط عمومی در میان توده مردم، ضعیف تر می گردد.

با وجود تمام مزایا و معایب رسانه های عمومی، امروزه تلویزیون به عنوان یکی از عمومی ترین ابزارهای رسانه ای که توده مردم وقت زیادی را با آن می گذرانند، رتبه اول را در میان رسانه ها دارد. با توجه به اینکه اقتضای پخش همه نوع آثار هنری در تلویزیون وجود دارد، می توان گفت تمام هنرهای هفت گانه در آن جمع می شوند و توانایی پوشش دادن همه هنرها در تلویزیون وجود دارد و حالت اقناعی آن در عرصه خبر و اطلاعات و القای مفاهیم فوق العاده فراوان است. به همین دلیل، کشورها بیشترین هزینه را برای رسانه ها در عرصه تلویزیون متمرکز می کنند و امروزه کانال های متفاوت تلویزیونی از نوع خصوصی و دولتی وجود دارند که به پخش برنامه های متفاوت می پردازند. به دلیل خیرگی حاصل از تلویزیون گفته شده است که رسانه ای همچون تلویزیون، اندیشه را وارد هندسه ذهنی ما می کند یا اندیشه وارد شده در ذهن را تثبیت می کند. البته بعضی از منتقدان به شیوه تبلیغی

ص: ۱۳۷

مسیحیان اوانجلیست، در انتقاد از آنان گفته اند که شیوه های تبلیغ دینی از تلویزیون شبیه شیوه های تبلیغ تجاری از تلویزیون است و همان طور که با تبلیغات تلویزیونی می توان یک کالای مصرفی و تجاری را در میان مردم تبلیغ کرد و به آنان باوراند، این کار درباره دین نیز صورت می پذیرد و این همسانی تبلیغات دینی با تبلیغات تجاری را برای ترویج و تبلیغ دین نادرست می دانند.(۱) هر صورت، نمی توان این امر را نادیده گرفت که رسانه هایی همچون تلویزیون ذایقه مردم را تغییر می دهند و آنان را به سمت و سوی خاصی می کشانند. بنا بر آنچه اشاره شد، جایگاه زیبایی شناسانه تلویزیون و اثرگذاری فراوان آن بر تماشاگران متفاوت موجب می گردد بیشترین توجه در ساخت برنامه ها و محتوای آنها به این رسانه معطوف باشد. آموزش و تربیت را به صورت غیر مستقیم با این رسانه می توان در میان کودکان، نوجوانان و جوانان نهادینه کرد و هیچ مرکز، مؤسسه، نهاد یا دانشگاهی، کارکردی همسان آن نخواهد داشت.

امروزه بسیاری از رسانه شناسان برجسته بر این باورند که رسانه ها عامل آموزش و عامل القای تنفر، علاقه و سلیقه به مخاطبان خود هستند و توده مردم بدون آنکه بدانند ناخودآگاه و ناهشیارانه، بسیاری از افکار، آرا و رفتارهای خود را از رسانه ها اقتباس می کنند. به همین دلیل، گفته شده است که رسانه ها هم می توانند عامل مثبت و آموزش درست باشند و هم می توانند به تعبیر برخی از رسانه شناسان، کارخانه حواس پرتی گردند.(۲)

برخی از اندیشمندان در عرصه رسانه همچون بودریار، پستمن، آدورنو، هورکهایمر و دیگران یا فیلسوفان برجسته ای همچون هایدگر نسبت به

۱- حسن بشیر، تعامل دین و ارتباطات، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی، تهران، ۱۳۸۷، صص ۲۵۷ ۲۶۰.

۲- نشانه شناسی رسانه ها، ص ۱۸.

ص: ۱۳۸

تکنولوژی یا رسانه های تکنولوژیک نگاه آسیبی و سلبی دارند و درباره آسیب های وسایل ارتباطی نوین سخن گفته اند. به هر حال، نمی توان وضعیت موجود را انکار کرد و یک سره هویت فرهنگی و جهانی موجود را نادیده گرفت. ناگزیر باید در تصحیح وضعیت موجود همت گمارد و با شکل دادن گفتمان های جدید، وضعیت بهتری را دامن زد. هایدگر با اینکه شاهد پیشرفت تکنولوژی جدید در نسل جدید کامپیوترها نبود، همواره بر این باور بود که میان تکنولوژی و ارزش های انسانی، تقابل و تضاد وجود دارد. وی بنیاد بدی ها و شرور قرن بیستم را در تکنولوژی می دید و معتقد بود تکنولوژی، نیرویی قوی دارد که موجب می شود در برابر قواعد و اصول اخلاقیان سنتی بایستد و آن را به مبارزه بطلبد. وی از فاجعه آلمان نازی به مواجهه انسانیت اروپایی با تکنولوژی جهانی یاد می کند و ریشه علومی را که امروزه به شکوفایی رسیده و اینک با علوم کامپیوتری تلفیق یافته اند، در فلسفه دکارتی می دانست. با اینکه هایدگر نسبت به تکنولوژی و رسانه های مدرن، نگاه منفی داشت، معتقد بود تکنولوژی بالذات، وجهی از وجود (اگزیستانس) بشری است و نمی توان آن را به راحتی از زیست انسان کنار زد، به طوری که امروزه رسانه های ارتباطی، جزئی از این شیوه زیست و جهان درونی انسان ها شده است. هایدگر، قدرت و توانایی ماشین و تکنولوژی را به عنوان عاملی که رابطه ما را با جهان حس تغییر می دهد، درک کرده بود.(۱)

مک لوهان با نگاه مثبت به رسانه های ارتباطی، بر خلاف نگرش کسانی همچون مکتب فرانکفورت که رسانه های جمعی را تهدیدی برای دموکراسی قلمداد می کردند، بر این امر پای می فشارد که نظام ارتباطاتی نوین منشأ

۱- مایکل ه. هایم، «هایدگر و مک لوهان و ماهیت حقیقت مجازی»، ترجمه: صدرا ساده، در: مجموعه زیبایی شناسی و فلسفه رسانه، به اهتمام: سید حسن حسینی، صص ۶۹ ۸۰.

ص: ۱۳۹

تحولات جهان ما گردیده است. وی در نگاهی جبرگرایانه به رسانه ها بر این باور است که رشد و توسعه حاصل از علم و عقلانیت که به تکنولوژی جدید انجامیده است، موجب شکل گیری رسانه های ارتباطی نوین شده است و این امر را گامی مؤثر در مسیر رهایی اندیشه می دانست. از دیدگاه او، رسانه های جدید، گونه های موجود نهادهای بوروکراتیک را با تشویش و شکست مواجه ساخته است و در عرصه ذخیره و کاربرد اطلاعات و مدیریت های اجتماعی، تحولی ژرف پدید آورده است.(۱) البته اندیشمندان حلقه فرانکفورت همچون آدورنو و هورکهایمر بر این باورند که نظام سرمایه داری با صنعت فرهنگ به اهداف و نیات خود جامه عمل می پوشاند و از آن در ساختن جامعه ای توده وار، استفاده ابزاری می کند. پستمن نیز بر این باور است که رسانه ها، افکار عمومی و ذهن جوامع را به جای آنکه به سمت مسائل اصلی جهان معطوف کنند، به سمت سرگرمی و دل مشغولی های کودکانه معطوف می کنند. هابرماس نیز با آنکه معتقد است پروژه مدرنیته در حال تکمیل و ترمیم خود است، می گوید رسانه ها مبتنی بر نظام کنونی جهان و دست آوردهای بالفعل عالم است که هیچ گاه آن را «زیست جهان» انسان ها نمی توان دانست، بدین معنا که انسان ها دارای یک زیسته و جهان درونی هستند که در آن، نظام هنجاری، تاریخ، آداب و سنت، مذهب و دیگر عناصر کهن و عمیق وجود دارد، در حالی که رسانه ها برای مدتی وارد زندگی ما شده و هر چند نفوذ پیدا کرده اند، اما وارد «زیست جهان» ما نگردیده اند و تنها پدیده ای نوظهور در جوامع بشری هستند.

با توجه به نگرش موافقان و منتقدان رسانه ها به نظر می رسد با توجه به شرایط به وجود آمده و تهدید و آسیب های حاصل از دوران مدرن و

۱- دیوید مورگان، دین، رسانه و فرهنگ، به کوشش: امیر یزدیان، مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما، قم، ۱۳۹۰، ص ۱۷.

ص: ۱۴۰

رسانه هایی همچون سینما، تلویزیون، کامپیوتر و ماهواره، باز می توان از آنها استفاده کرد. ما چه در دوره جدید بر این باور باشیم که نظام تکنوپولی بر جهان حاکم است و رابطه علم، تکنولوژی و صنعت را با دین، عرضی و غیر مستحکم بدانیم یا غیر این بیندیشیم، در هر صورت، ناچاریم پیش از ایجاد تحول در عرصه جهانی، به قواعد بازی وفادار باشیم و دست کم از فرصت های موجود به نفع تعلیم و تربیت و آموزش های دینی استفاده کنیم. اگر این سخن را هم بپذیریم که هنر تصویری، انسان را خرفت و اندیشه را تعطیل می کند، باز ناگزیریم این خسران را کاهش دهیم.

به نظر می رسد در تطبیق میان کامپیوتر و اینترنت با تلویزیون، امنیت خاطر و سلامت روان در میان نوجوانان و جوانان و کارکرد افزون تر در تعلیم و تربیت در استفاده از تلویزیون نسبت به کامپیوتر قابل توجه است. در کامپیوتر به تعبیر لورا جی. گوارک، چهار عنصر سرعت، دسترسی، ناشناس ماندن و هم کنشی یا ارتباط(۱) وجود دارد، به طوری که این عناصر موجب می شوند فرد به آن اطلاعاتی که مورد نیاز او نیست، بلکه برای او ضرر هم دارد، دسترسی سریع داشته باشد. امروزه بچه ای ده ساله اطلاعاتی دارد که بهتر است در سی سالگی داشته باشد. به همین دلیل، گفته شده است که رسانه های همچون کامپیوتر و اینترنت یا ماهواره، بچه را وارد فضا و دنیایی می سازد که سن او اقتضای آن جهان را ندارد و باید در سال های بعد وارد آن گردد. این دسترسی پیش از موعد موجب افسردگی، خشونت و روان پریشی ها در او می گردد، به طوری که کودکان ما امروزه دوره کودکی خود را سریع پشت سر می گذارند و زودتر از موعد وارد دنیای بزرگ سالی می شوند.

۱- لورا جی. گوارک، مطالعات اینترنت در قرن بیست و یکم، ترجمه: صفورا برومند، در: مجموعه زیبایی شناسی و فلسفه رسانه، به اهتمام: سید حسن حسینی، ص ۴۰۵.

ص: ۱۴۱

امروزه کودکان و نوجوانان به تعبیر لورا گوارک می توانند جنسیت، سن و دیگر عناصر هویتی و شخصیتی خود را پنهان نگه دارند و ناشناس باقی بمانند و با دیگران هم کنشی، ارتباط و هم زیستی داشته باشند که چه بسا در عالم واقع، والدینش یا هنجارهای اجتماعی، او را از این ارتباطات نهی می کنند. در برابر کامپیوتر و اینترنت، نبود این چهار شرط در رسانه ای همچون تلویزیون موجب می گردد مخاطرات کمتری یک نوجوانان یا جوان را به ویژه در جوامع غیر سکولار و شرقی تهدید کند و آموزش به وسیله آن نیز کم هزینه تر و راحت تر است. در کنار فایده ها و کاربردهای کامپیوتر، شاید یکی از جدی ترین عوامل ایجاد گسست میان نسل ها، تلاطم های روانی، از دست رفتن هویت های ملی و مذهبی، درون گرایی و فردگرایی افراطی، شکل گیری هویت های فراملی و فراارزشی، جابه جایی هستی شناسانه، لمپنیسم و... در میان جوانان، استفاده از کامپیوتر و اینترنت و نبود نظارت کافی بر این ابزار است.

نسبت میان دین و رسانه

نسبت میان دین و رسانه

دین یکی از کهن ترین و دیرینه ترین پدیده های مورد توجه انسان است که نیاز بشر به آن اضطراری است و به بعضی از جدی ترین پرسش های بشری پاسخ می دهد. تاریخ پیدایش ادیان به تاریخ پیدایش انسان برمی گردد و همواره ادیان، حقایق فرازمان و فرامکان خود را به جوامع متعدد و در طول تاریخ به تمدن های مختلف عرضه می کنند، اما شیوه های ارتباطی آن می تواند به فراخور زمان و مکان های متفاوت، تغییر کند. به همین دلیل، در چند سده اخیر، پس از دوره رنسانس، به دلیل، تحولی که در علم و عقلانیت یا صنعت و تکنولوژی به وقوع پیوسته، وسایل ارتباطی و شیوه های تبلیغ متحول شده است. امروزه در کنار تبلیغ

ص: ۱۴۲

و تبشیر دین به صورت رو در رو، در ضمن یک وبلاگ یا ایمیل می توان سخن یا کلامی را به مکانی در یک سرزمین دور، در آن طرف دنیا تبلیغ کرد، بدون آنکه به مسافرت، کسب ویزا، پاسپورت یا دیگر امکانات و تمهیدات بشری نیاز باشد. روزگاری، پیامبر اسلام برای هدایت افراد از شهری به شهر دیگر می رفت و در یکی از این سفرها از مکه به طائف، سختی های زیادی را متحمل شد تـا پیـام خویش را به گوش یـک نفر برسانـد، اما امروز یک عالم دینی می توانـد با شـیوه های نوین تبلیغ و با اسـتفاده از رسانه های تصویری، شـنیداری و مکتوب، سـخن خود را به گوش جهانیـان برسانـد. به همین دلیـل، هر چنـد حقـایق دینی فرازمان و فرامکان و متعلق به تمـام ادوار تاریـخ و برای همه جوامع است، ابزارهـای رسـانه ای آن در هر دوره، متفاوت است. دین همواره توانسـته اسـت خود را با تحولات ایجاد شـده هماهنگ سازد و از امکانات هر دوره اسـتفاده کنـد. فضای تحقق یافته در هر دوره ممکن است برای ادیان، هم فرصت و هم تهدید باشد، به طوری که اگر ادیان، خود را با روح حاکم، شـرایط زمان و مکان و دیگر عناصـر اثرگذار بر فرهنـگ هر دوره هماهنـگ نسازنـد، ممکن است بی مهری ببیننـد و کـارکرد خود را از دست دهنـد. از این رو، برای حضور در هر زمـان، نیازمنـد ارتبـاط و تعامـل بـا فرهنـگ زمـانه هسـتند. به دلیـل همین تعامـل تنگاتنـگ و اجتناب ناپـذیر میان دین و رسانه های ارتبـاطی، برخی از اندیشـمندان این پرسـش را مطرح کرده انـد که آیـا در تعامل میان دین و رسانه ها، دین در مرکز تعامل قرار می گیرد و دیگر عوامـل فرهنگ مثل ارتباطات و رسانه ها یا نیازها و تحرکات فردی و جمعی انسان در پیرامون قرار می گیرنـد یا اینکه شیوه جدیـد زندگی و زیست انسان ها در دوران مدرن باید در مرکز قرار گیرد و دین در منطقه پیرامونی قرار داده شود و خود را با عناصری همچون ارتباطات، رسانه و دیگر ویژگی های نوین زندگی هماهنگ سازد؟

ص: ۱۴۳

در واقع، یکی از جدی ترین پرسش های عصر جدید، به ویژه پس از رنسانس در میان جوامع دینی و عالمان دینی، نسبت میان سنت و مدرنیته است. همان طور که در ابتدای کتاب بیان شد، سنت در اینجا لزوماً به معنای گذشته و مشروعیت زمان پیشین نیست، بلکه به معنای فرهنگ بر آمده از دین و تمدن حاصل از آن است و آنچه عنصر اصلی سنت را تشکیل می دهد و نسبت به آن، درد و دریغ و حسرت زدگی وجود دارد، وفاداری به مجموعه تعالیم و اصول بر آمده از دین و تاریخ تمدن های شرقی است که از هستی شناسی، جهان شناسی و انسان شناسی خاصی برخوردار است. پس از شکوفایی علوم تجربی و تحقق روش شناسی علوم و رشد عقلانیت میان انسان های عصر مدرن که از ثمرات این پیشرفت، شکل گیری رسانه های مکتوب و تصویری است، دین داران همواره به این چالش توجه کرده اند که آیا با توجه به شرایط به وجود آمده به وسیله صنعت و تکنولوژی و رسانه ها می توان دین دار باقی ماند یا اینکه دین داری متعلق به دوران گذشته و ماقبل مدرن است و در دوره رسانه نمی توان دین دار باقی ماند و میان رسانه و دین توافق ایجاد کرد؟ اندیشمندان دینی در این باره، پاسخ ها و رویکردهای متعددی را در پیش گرفته اند که در عرصه ای دیگر باید جست وجو شود.(۱) با این حال، به نظر می رسد از جنبه تئوریک، پاسخ به این پرسش به ویژه در روند تاریخی چند دهه گذشته، تا حدی روشن شده است به این صورت که رشد صنعت و تکنولوژی و تحقق رسانه ها، نه تنها به حذف سنت و دین نیانجامید، بلکه اقبال و رویکرد شدیدتری را به دین، معنویت و اخلاق به

۱- برای آشنایی با نظریه های اندیشمندان و روشن فکران دینی درباره نسبت میان سنت و مدرنیته و برون رفت از این چالش در جهان اسلام نک: «جایگاه مهدویت در اندیشه نخبگان مسلمان در دوره مدرنیته»، فصلنامه علمی و پژوهشی مشرق موعود، سال سوم، ش ۱۲، زمستان ۱۳۸۸.

ص: ۱۴۴

وجود آورد. نه تنها آموزه های دینی، منحصر به دنیای سنت نیست، بلکه بر عکس، نیاز به دین و تعالیم انبیا در دوران مدرن، شدید تر است؛ زیرا انسان ها با اینکه در دوران مدرن، تعبدگریزتر و عصیان زده تر شده اند و به دلیل سرمستی از شکوفایی علم و عقلانیت، طغیان بیشتری کرده اند، خلأ و نیاز بیشتری به مباحث اخلاقی و دینی در خود احساس می کنند. این امر، ضرورتی بیشتر را برایشان به وجود می آورد که نسبت به دین و اخلاق، وفادارتر باشند. امروزه اگر سخن اگوست کنت، پدر پوزیتیویسم، صحیح بود، نباید دین خواهی در دوران جدید وجود می داشت، در حالی که به اقرار میرچیا الیاده، سرویراستار دایره المعارف دین، امروزه ۹۸ درصد مردم جهان دارای رفتار دینی هستند. اگوست کنت در تقسیم دوره های سه گانه تاریخ، دین را نیاز دوره کودکی جوامع بشری می دانست و آن را عروسکی می شمرد که یک انسان در روند رشد خود در دوره کودکی به آن نیازمند است و وقتی به بزرگ سالی می رسد، از آن رها می گردد. اگر سخن او درست بود، نباید در دوران پسامدرنیته، رویکرد دینی وجود می داشت، در حالی که دیده می شود در دوران جدید، با وجود همه غفلت زدگی های جهان معاصر، نیاز به دین خواهی، بیش از پیش، دارند در آمارهای جهانی نشان می دهد و انسان پسامدرن همان قدر نسبت به آموزه های دینی و معنویت خواهی علاقه نشان می دهد که انسان های دوره پارینه سنگی در غارها چنین بودند.

از این رو، امروزه رسانه ها در همه عرصه های مکتوب، شنیداری و تصویری، از عرصه آموزش رسمی و مدرسه ای فراتر رفته اند و درصدد ساختن فرهنگ عمومی و آموزش های همگانی شهروندان هستند. در واقع، این گونه نیست که رسانه ها بخواهند تنها به کار آموزش حرفه ای یا تعلیم

ص: ۱۴۵

مدرسی دست یازند، بلکه از جمله هدف گذاری های رسانه ها از جمله رسانه های شنیداری و تصویری همچون رادیو، تلویزیون، سینما، ویدیو و ...، ساختن فرهنگ عمومی و توده مردم است. به همین دلیل، سرگرمی ها، مهارت ها، تفریح ها، ایجاد حساسیت های سیاسی و اجتماعی، تبلیغات و ترویج اقتصادی از جمله اهداف فرهنگ عمومی است که رسانه ها تحقق می بخشند. در آغاز استفاده برخی از نهادهای منتسب به ادیان از رسانه، این امر با مخالفت طرفداران سکولاریسم روبه رو شد و آنان دوست نداشتند از رسانه های تصویری، استفاده دینی شود. به تدریج، رسانه ها همان طور که در ترویج سکولاریسم و نفی اخلاق و دین به کار گرفته شد، پیروان ادیان از آن در ترویج و تبلیغ دینی بهره بردارند. رسانه ها در کنار ترویج نظریه «هنر برای هنر» و تبلیغ سرگرمی، بازی، لذت جویی و دل مشغولی های دنیای مدرن توانستند به آموزش و تربیت اخلاقی و دینی نیز بپردازند و آنچه تصور می شد تهدیدی برای ادیان است، به فرصت تبدیل شد. در واقع، چه معتقد باشیم وضعیت مطلوب این است که رسانه باید دینی شود یا در نگاهی حداقلی بپذیریم که دین، رسانه ای شده است، در هر صورت، رسانه ها موجب فراهم شدن موقعیت های درخشان و تازه ای برای سنت دینی شده اند. فرصت استفاده از رسانه ها برای ترویج اخلاق و دین با فرصتی که رسانه ها برای ضدیت با اخلاق و دین فراهم می سازند، همسان است به علاوه، در باور بسیاری از اندیشمندان این امر وجود دارد که دین موجب تفاهم و وحدت فرهنگی و ملی می گردد و یکی از بزرگ ترین و مهم ترین شاخص ها در وحدت بخشی ملی است و بر خلاف عناصری همچون ملیت، زبان، نژاد، طایفه و امثال آنها می توان از دین در یک پارچه سازی ملی و حتی فراملی

ص: ۱۴۶

استفاده کرد و آن را منشأ فرهنگ و تمـدن مشترک، آموزش های واحد و یکسان و هویت فرهنگی دانست. از این رو، رسانه ها در پرداختن به اخلاق دینی اقبال داشته اند.

گفتنی اسـت امروزه یکی از پرسـش هـای جـدی در گفتمـان موجـود میـان نظریه پردازان رسـانه که در عرصه ای دیگر بایـد به آن پرداخت، این است که آیـا رسـانه هـایی همچون رادیو و تلویزیون برای سـرگرمی است یا برای اهـداف دینی، به طوری که اهـداف متفاوت در هر یک از این دو رویکرد، موجب تفاوت خط مشی در برنامه سازی می گردد. اعتقاد به سرگرمی، به جز مشغول کردن مخاطبان و پر کردن اوقاتشان، هـدفی را پیش روی خود نمی بینـد، در حالی که دین، غایت محور است و فرآیند تولید آثار خود را مبتنی بر دست یـافتن به مطلوب، یعنی توسـعه و ترویـج اخلاـق و هنجارها می دانـد. از این رو، این پرسـش میان اندیشـمندان رسانه وجود دارد و به دنبـال راهکارهـایی در حـل این چـالش هسـتند و چه بسا شایـد بتوان به نظریه ای میانه دست یافت که هر دو امر را تضـمین کند؛ زیرا منافاتی ندارد که رسانه ها علاوه بر تحقق سـرگرمی و تفریح برای مخاطبان، به آموزش و تربیت غیر مستقیم آنان اشتغال داشته باشند. به علاوه امروزه تنوع و تعدد کانال های تلویزیونی و رادیویی بیانگر آن است که در کنار برخی از کانال ها که به سرگرمی و تفریح اختصاص دارند، برخی دیگر را برای آموزش های متعدد دینی و اخلاقی می توان در نظر گرفت.

در این میان، برخی از نظریه پردازان رسانه بر این اعتقادنـد که رسانه ها، خود، فرهنگ ساز بوده اند، به طوری که رسانه ها وقتی در هر منطقه و سـرزمینی وارد شونـد و افزایش یابنـد، رشـد علم و سواد به وجود خواهـد آمد و خود این امر موجب اقبال بیشتر مردم به رسانه ها خواهد شد. استفاده از رسانه ها و رشد سواد

ص: ۱۴۷

موجب مشارکت مردم در عرصه اقتصاد و سیاست خواهد شد و به تدریج، مردم به رسانه ها وابسته خواهند شد و فرهنگ و الگوی رفتاری خود را از طریق رسانه ها اقتباس خواهند کرد.(۱) نوگرایی حاصل از وسایل ارتباطی جدید و گذر از جامعه سنتی به معنای از بین رفتن و بی اعتنایی به فرهنگ بومی و سنتی است. افرادی همچون دانیل لرنر که از مدافعان این نظریه هستند، بر این باورند که در دنیای سکولار، انسان ها، عقل محور هستند و آنچه میان انسان ها داوری می کند، عقل بشری است. از این رو، آنان با توجه به دنیای سکولار، حتی به اخلاق از دریچه عرفی آن، می نگرند نه دینی و حقوق و سیاست را جای گزین شریعت دینی می سازند و دین و الهیات را به مثابه هنر می دانند که امری خصوصی و داخل حریم شخصی افراد است و آن را در عرصه اجتماعی دخالت نمی دهند. همان طور که پیداست، زیرساخت فکری و مبانی ذهنی این نظریه پردازان مبتنی بر عصر روشنگری و دنیای سکولار است و ره یافت های آنان ناظر به معرفت شناسی دنیای مدرن است، به طوری که از این نظریه نمی توان انتظار داشت که میان رسانه و دین، پیوند وثیق و عمیق قائل باشد.

در برابر، برخی از دیگر نظریه پردازان رسانه بر این باورند که رسانه ها می توانند به توسعه فرهنگ بومی و منطقه ای و سنت های دینی کمک کنند. آنان میان فرهنگ سنتی و رسانه ها، تعامل و داد و ستد قائل هستند که به کمک یکدیگر می آیند و لزوماً استفاده از رسانه های نوین را به معنای حذف و از بین رفتن سنت های دینی و فرهنگ های بومی و منطقه ای نمی دانند. به طوری که رسانه ها می توانند بر بستر سنت های فرهنگی هر جامعه به رشد و بالندگی فرهنگ بومی بیانجامند، بدون آنکه به سمت سکولاریسم و دنیویت فرو روند.

۱- مهدی محسنیان راد، ارتباط جمعی و توسعه روستایی، معاونت ترویج و مشارکت مردمی وزارت جهاد سازندگی، تهران، ۱۳۷۴، ص۳۷.

ص: ۱۴۸

وجود رسانه های مدرن یکی از ویژگی های دنیای جدید است و رسانه ها در شمار یکی از مؤثرترین عوامل فرهنگ سازی و تعلیم و تربیت جوامع قرار دارند. در این میان، پرسش آن است که آیا رسانه ها با اهداف دینی سر سازگاری دارند و می توانند در مسیر تعلیم و تربیت دینی قدم بردارند یا اینکه تعلیم و تربیت دینی با رسانه ها امکان پذیر نیست و نمی توان میان رسانه و دین سازگاری ایجاد کرد؟

برخی از پژوهشگران عرصه ارتباطات و رسانه بر این باورند که نه تنها رسانه ها و نظام حاکم بر عصر مدرن با تعالیم دینی و رویکرد ادیان تعارض ندارند، بلکه می توانند در ترویج تعالیم و اهداف دینی، مؤثرتر از دوران سنت باشند. اگر در گذشته با رسانه های سنتی صرفاً می توانستیم با عده ای اندک ارتباط داشته باشیم، امروزه با رسانه ها چه به صورت مستقیم یا غیر مستقیم می توان با میلیون ها نفر ارتباط برقرار کرد و در جوامع خرد و کلان فرهنگ سازی کرد. به همین دلیل، برخی از نظام های سلطه و انحرافی به این نکته پی برده اند و بر این باورند که اگر رسانه در دست کسی یا گروهی باشد، می تواند فرهنگ جوامع را در دست گیرد. در همین راستا، سرمایه داران صهیونیست تلاش می کنند تا سهام خبرگزاری های مهم، کانال های تلویزیونی و ماهواره ای را با ثروت خود به دست گیرند؛ زیرا می دانند از این راه، گوش و چشم بخش زیادی از مردم جهان را تصاحب می کنند و می توانند بر علایق، سلیقه ها و تنفرهای توده مردم نفوذ داشته باشند.

دنیای سکولار در بدو پیدایش رسانه هایی همچون تلویزیون، رادیو و سینما تلاش کرد از این ابزار برای ایجاد لذت، تفریح و سرگرمی استفاده کند و کشورهای توسعه نایافته ای نیز که این رسانه ها را به کشورهای خود وارد

ص: ۱۴۹

کردنـد، از دنیـای غرب تبعیت کردنـد. بـا این حال، یکی از کارکردهای این رسانه های جدیـد در نیمه اول قرن بیسـتم دوره شـکل گیری رسانه های تصویری استفاده از آنها در راستای تبلیغات تبشیری مسیحیان بوده است. جوامع مسیحی از ابتدای شکل گیری این رسانه ها، از آنها برای ترویج دینی استفاده کردند. از اولین فرقه هایی که از وسایل ارتباطی مدرن برای ترویج عقاید مذهبی استفاده کردند، پروتسـتان های اوانجلیست بودند. هم اکنون بسـیاری از کشورهای شرقی و غربی بخشی از برنامه های شبانه روزی تلویزیون و رادیوی خود را به برنامه ها و آموزش های اخلاقی و دینی اختصاص می دهند. آمارهای به دست آمده نشان می دهد در بسـیاری از کشورها، اسـتفاده از رسانه ها برای آموزش های دینی و اخلاقی به صورت مسـتقیم و غیر مستقیم امری متداول است.(۱) به همین دلیل، گفته شده است رسانه های نوین در ترویج و همگانی سازی تجربه های مذهبی و گسترش اطلاع رسانی و آموزش های دینی و اخلاقی و شـرکت دادن انسان های ناتوان در آداب و مناسک دینی و مکان های مـذهبی که امکان حضور فیزیکی برخی از افراد در آنها ناممکن است، مؤثر و ثمره بخش است. از این رو، بسیاری از کشورهای وفادار به آموزش های اخلاقی و دینی به آگاهی از مبانی ارتباطات دینی و شـیوه های برنامه سازی مذهبی در رسانه ها توجه نشان داده اند. هر چند نگاه جوامع دینی با جوامع سکولار به مقوله اخلاـق و دین، متفـاوت است، ولی در تمام این جوامع، به آشـنایی با اقتضائات رسانه ها و ابزار های اثرگـذار بر مخاطبان و رده های متفاوت سنی توجه می شود.

۱- برای بررسـی آمـاری اسـتفاده از رسـانه های عمومی جهت آموزش های دینی نک: مجیـد محمـدی، دین و ارتباطات، انتشارات کویر، تهران، ۱۳۸۲؛ ناصـر باهنر، رسانه ها و دین، چاپ دوم، مرکز تحقیقات صدا و سـیمای جمهوری اسلامی ایران، تهران، ۱۳۸۷، صص ۱۶۷ ۱۹۳.

ص: ۱۵۰

رسانه ها و ضمیر ناخودآگاه

رسانه ها و ضمیر ناخودآگاه

در رسانه های سنتی و وسایل ارتباطی که مبتنی بر رابطه من تویی و نسبت میان گوینده و گیرنده پیام بود، صرفاً به آموزش های گفتاری و مستقیم توجه می شد. امروزه رسانه ها در زمینه های متفاوت به ویژه در عرصه های هنرهای نمایشی، موسیقایی و تجسمی توانسته اند قلمرو نفوذ خود را گسترش دهند و زمینه های بیشتری را در دست گیرند. روزگاری، کبوتر نامه رسان، اسب و چارپایان، از اولین ابزارهای رسانه ای برای رساندن پیام بودند. به تدریج، با کشف رسانه های الکتریکی همچون ماشین چاپ، تلگراف و تلفن و...، ارتباطات مستقیم وارد عرصه جدیدی گردید و فاصله زمانی در خبررسانی میان جوامع در نوردیده شد. تا قرن بیستم، اعتقاد و روش این بود که شیوه خبررسانی و آموزش به صورت مستقیم به مخاطب عرضه می گردید و او خبرها، اطلاعات، اندیشه ها و آموزش ها را مستقیم می شنید و می دید. حال یا آنها را می پذیرفت یا مردود می دانست و نمی پذیرفت. در اوایل قرن بیستم، شیوه های آموزش و اطلاع رسانی در جوامع به کمک رسانه ها تغییر کرد و به فرآیند آموزش در رسانه ها به صورت غیر مستقیم و با تأثیر بر ضمیر ناخودآگاه انسان ها توجه صورت گرفت، به طوری که توده مردم در بسیاری از موارد بدون آنکه بدانند، در حال الگوبرداری از مجموعه ای از سلیقه ها و امیال سازندگان برنامه ها هستند و القاهای غیر مستقیم را دریافت می کنند. برای مثال، در یک آزمون ساده می توان اثبات کرد که اگر امروزه مخاطبان فارسی زبان در مدت سه ماه، روزی یک ساعت، اخبار فارسی را از کانال های خبری BBC و VOA یا دیگر کانال های فارسی زبان مشاهده کنند یا کودکان مدتی کوتاه، به بازی های رایانه ای با موضوع و زمینه ضد شرقی و ضد

ص: ۱۵۱

اسلامی مشغول گردند، پس از مدتی کوتاه به طور ناخودآگاه، مجموعه ای از تنفرها را نسبت به سرزمین و مؤلفه های فرهنگی خود یا میل و رغبت نسبت به کشورهای غربی را در وجود خویش احساس خواهند کرد، بدون آنکه بدانند یا بفهمند چرا نسبت به برخی از امور، تنفر یا نسبت به برخی دیگر، شوق و رغبت دارند. امروزه آمارها نشان می دهد نسلی که مخاطب برخی از کانال ها همچون فارسی وان، بی بی سی فارسی و صدای امریکا هستند، در آینده، کمترین الگوبرداری را از فرهنگ ایرانی اسلامی خواهند کرد و بسیاری از الگوهای زندگی آنان در شیوه و سبک زندگی، علایق فرهنگی، مکان زندگی، شغل، رابطه با جنس مخالف، ارتباط با پدر و مادر، طلاق و ازدواج، هم زیستی با همسر یا مجرد بودن، متأثر از فرهنگ غربی است.

در اوایل قرن بیستم، روان شناسی به این نظریه گرایش یافت که بسیاری از آموزش ها می تواند به صورت غیر مستقیم به نیازهای انسانی پاسخ دهد و افراد بدون آنکه احساس کنند، آموزش ببینند. بدیهی است آن گاه که اندیشه و فکر به زبان غیر رسمی و غیر شفاهی و به طور ضمنی در قالب غیر مستقیم مطرح می گردد، اثرگذارتر است و وجه غیر مستقیم رسانه ها نیز همین کارکرد را دارد که می توانند به کاشت یک فکر یا باورپذیری امور سیاسی و فرهنگی بپردازند یا در جهت تربیت دینی، امور حکمی، دینی، اخلاقی و فلسفی را بدون آنکه از زبان رسمی آن علوم استفاده کنند، نهادینه سازند.

در دهه های نخست قرن بیستم، پس از طرح بحث «ضمیر ناخودآگاه فردی» به وسیله فروید و «ضمیر ناخودآگاه جمعی» از جانب شاگردش، یونگ و تأکید آنان بر این امر که بخشی از آموزش ها، علایق و تنفرها در انسان ها ریشه های آگاهانه و هوشیارانه ندارد و محصول جنبه های غریزی و شرایط و

ص: ۱۵۲

فضای به وجود آمده برای انسان است، هنرمندان سوررئالیست به قوه وهم، رؤیا و تداعی آزاد صور پنهان در ضمیر ناخودآگاه هنرمند اهمیت دادند و این نظریه را در شکل دهی آثار هنری خویش برگزیدند. آنان معتقد بودند حتی هنرمندان در خلق آثار هنری تحت تأثیر ناخودآگاه هستند و این گونه نیست که خلق اثر هنری، آگاهانه صورت پذیرد. به طوری که با بررسی آثار ون گوگ، داوینچی، رافائل، داوید و دیگر هنرمندان می توان به شخصیت آنان نزدیک شد و عناصر فکری آنان را ارزیابی کرد. بدین دلیل، بخش زیادی از شخصیت مخاطبان آثار هنری یا خالقان اثر هنری تحت تأثیر تعلیم و تربیت غیر مستقیم و عناصر پیرامونی ساخته می شود و همان طور که فروید معتقد بود، شخصیت هر انسانی مانند کوه یخی است که یک دهم آن روی آب است و نه دهم آن زیر آب قرار دارد. بسیاری از رفتارها و کنش انسان ها بدون آنکه آنان خود بخواهند و بدانند، برگرفته از تربیت و آموزش هایی است که پدر و مادر، محیط، مدرسه و دیگر عوامل به ویژه در دوره کودکی و نوجوانی به او یاد داده اند. چه بسا در بسیاری از موارد، پس از چند دهه زیستن ممکن است انسان به همان روحیه و شخصیت تعلیم یافته در دوره کودکی و نوجوانی بر گردد و آن روحیه و تعالیم در او بیدار گردد و حتی گاه علیه شخصیت بزرگ سالی خود عصیان کند. به همین دلیل، پیامبر اسلام در سخنی فرموده است که فرزندان خود را در پنج سال اول زندگی تربیت کنید یا فرمود که فرزندان خود را بیست سال پیش از تولد تربیت کنید؛ یعنی اگر نفس خویش را تربیت کنید، فرزندان با شما همانندسازی خواهند داشت و الگوبرداری می کنند؛ زیرا فرزند با دیدن راست گویی از پدر و مادر، راست گو خواهد شد و صفات خود را از اولین مربیان خویش که والدین باشند، اقتباس می کند.

ص: ۱۵۳

به همین دلیل، سوررئالیست ها در خلق اثر هنری بر این باور بودنـد که هنرمنـد برای آنکه بتواند ناخودآگاه خود را نشان دهد، باید با رهایی از قوای ادراکی و ناهشیارانه دست به خلق اثر هنری بزند به طوری که هنرمند در این سبک می کوشید در خلق اثر هنری از سیطره عقل و ادراکات حسی رها شود و به صورت های مکتوم، پنهان و نادیده در روح و روان خود، تجلی خارجی ببخشد.(۱) آندره برتون،(۲) فروید را یکی از سه شخصیت اصلی و پیشرو در سبک سوررئالیسم می دانست(۳) و تحت تأثیر او معتقد بود هنر هرگز به وسیله عقل هوشیار و بیدار آفریده نمی شود و تنها با سست و کرخت شدن عقل و تفکر، کودک وحشی قوه توهم ما عنان اختیار وجودمان را در دست می گیرد و به خلق اثر دست می زند.

از نظر این دسته از هنرمندان معاصر، هنر در غیبت عقلانیت آفریده می شود و بر خلاف نگاه عرفانی یا دیدگاه افلاطونی که اثر هنری را الهامی از صورت های عالم مثال، درون یا بر آمده از سروش غیبی می دانستند، آن را بر آمده از ضمیر ناخودآگاه انسان می داننـد که موجب خلاقیت در اثر هنری می شود. این فکر موجب شـد تا برخی از آنان برای رها شدن از حاکمیت عقل و اراده یا ضمیر خودآگاه، به سمت مصرف مواد مخدر و مشروبات الکلی کشیده شوند تا بدان وسیله هنگام آفرینش هنری به سوی ترسیمی ناهشیارانه از تصاویر پنهان روحی خود گام بردارند و نیروی تخیل خود را از نظارت عقلانی خارج سازند. آنان بر خلاف طرفداران سبک کوبیسم(۴) که فرم گرا بودند یا هنرمندان پوریسم(۵)که

۱- Hugh Honour John Fleming, The Visual Arts: A History, ۶th ed, Harry N. Abrams, New York, ۲۰۰۲, pp ۸۰۲- ۸۲۲.

۲- Andre Breton.

۳- Ibid, p ۸۲۰.

۴- Cubism.

۵- Purism.

ص: ۱۵۴

به دقت های ریاضـی و پیوسـتگی کامل میان اجزای فرم دقت داشـتند، به فرم و پیوسـتگی ریاضـی اهمیت نمی دادند و معتقد بودند هنرمنـد باید واقعیت های غریزی و رؤیایی خود را ترسـیم کند و همچون گنگ خواب دیده به فرافکنی ضـمیر ناخودآگاه و تصاویر موجـود در آن، بپردازد و اشـیا را آن گـونه ترسـیم کنـد که به چشم یـک شـخص خواب دیـده ظـاهر می شود. به همین دلیـل، در آثارشـان، اشـیا به هیـچ وجه شبیه واقعیت خـارجی خود نیسـتند، بلکه واقعیت و رؤیا در هم می آمیزنـد و واقعیتی دیگر به وجود می آیـد. همین امر موجب شد تا از سـبک خود به سوررئالیسم یا «واقعیتی برتر از واقعیت» تعبیر کنند.(۱) انسان در حالت رؤیا یا مستی حاصل از مشروبات الکلی یا در حالت هذیان به هیچ وجه نظم خاصی در دیدن اشیا یا بر سخنان خود ندارد و میان تصاویر ذهنی او یـا سـخنانش هیـچ ارتبـاط منطقی وجود نـدارد، گـاه از زنـدگی خود سـخن می گویـد و گـاه نیز به دیگران اعتراض می کنـد یـا از تنفرهای درونی خود سخن می راند، سخنانی که در حالت هوشیاری از گفتن یا ترسیم آنها احساس شرم دارد. هنرمند سوررئالیست نیز در ترسیم آثار خود از شاکله یا نظم منطق پیروی نمی کند و عناصـر تصویری یا زبانی او هیچ گونه هارمونی و هماهنگی ندارد. به این ترتیب، در سوررئالیسم، کوشـش ارادی طرد می شود و عرصه آماده می شود تا به تخیل و اوهام ذهنی و روانی هنرمند شـکل خارجی و هنری دهد، مرز عقل و جنون برداشته شود و تخیل، حاکمی مطلق العنان گردد که هیچ حد و مرزی نخواهد داشت.

نقاشان سوررئالیست با آزاد کردن تخیل خویش از سیطره عقل، به سوی تصاویر تصادفی و بداهه نگاری رفتند و آثار آنان بر آمده از تخیلی بی قید و بند

۱- نـک: هلن گـاردنر، هنر در گـذر زمـان، ترجمه: محمـدتقی فرامرزی، چـاپ هفتم، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۸۵، صص ۶۲۹ و ۶۳۰؛ فردریـک هـارت، سـی و دو هزار سـال تاریـخ هنر، ترجمه: موسـی اکرمی و همکـاران، پیکـان، تهران، ۱۳۸۲، صص ۱۰۰۳ و ۱۰۰۴.

ص: ۱۵۵

است. لوئیس آراگون،(۱) از نخستین بنیان گذاران سوررئالیسم، الهام را چنین تعریف می کند: «آمادگی دربست برای پذیرفتن اصیل ترین حالات ذهن و قلب انسانی، آمادگی برای پذیرفتن واقعیت برتر.»(۲) سورئالیست ها معتقد بودند هنرمند در خلق اثر هنری نمی تواند برای کارش برنامه ریزی کند و با نظم منسجم به خلق اثر بپردازد، بلکه تداعی های مهارگسیخته این هنرمندان نوعی بی نظمی و آشفتگی داشت که اجزای نقاشی گاه به طور نامرتبط و ناهماهنگ در کنار هم می نشست و آثارشان مملو از عناصر و اجزای تصادفی، التقاطی و ناهماهنگ بود.(۳) بعضی از نقاشان بزرگ همچون رنه ماگریت،(۴) آندره برتون، السالوادر دالی،(۵) ماکس ارنست(۶) از سبک سوررئالیسم استفاده کردند. هنرمندان عرصه سینما، به ویژه در ژانرهای تخیلی نیز از این سبک برای تصویر کردن فضاهای ناممکن، غیر واقعی و رؤیاگونه استفاده کردند.

البته در برابر هنرمندان سوررئالیست، اندیشمندان سنت گرا همواره میان الهام و شهود در عرفان و هنر عرفانی با الهام و شهود در نزد دادائیست ها و سوررئالیست ها تفاوت می گذارند. آنان تحقق الهام و شهود را در عرفان و هنر عرفانی، بر اثر ریاضت و تصفیه درون می دانند و در واقع، به نظر آنان، لطافت روح به صورت کشف و شهود و یا خلاقیت هنری متجلی می گردد. از این رو، خلاقیت در حوزه عرفان و هنر بر آمده از ضمیر خودآگاه و محصول من برتر و استعلایی است، اما در اندیشه سوررئالیست ها، الهام به

۱- Louis Aragon.

۲- رضا سید حسینی، مکتب های ادبی، چاپ نهم، انتشارات نیل و انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۶۶، ج ۲، ص ۴۵۸.

۳- Alison Gallup Others, Great paintings of the Western World, Art Resource, New York, .۹ ۱۹۹۸, pp ۵۹۰-۵۹۷.

۴- Rene Magritte.۱۰.

۵- Salvador Dali.

۶- Max Ernest.

ص: ۱۵۶

معنای تصویر بخشی توهم ها، خواسته ها و فرافکنی امیال سرکوب شده هنرمند است که از ضمیر ناخودآگاه او می تراود. به همین دلیل، از دیدگاه آنان، من، یک من فرودین است، نه یک من برتر.

از دیدگاه اندیشمندان سنت گرا، الهام و مکاشفه نزد سوررئالیست ها به معنای تجلی غیر ارادی حالات و تصاویر دنیای موهوم درون است که هذیان های ذهن و روان نام گرفته است و مبهم، آشفته و مغشوش به نظر می رسد. در عرفان و هنر عرفانی، روح انسان بر اثر تمرکز و مراقبه، توهم ها و آشفتگی های خود را از دست می دهد و به آرامش و طمأنینه می رسد و الهام و مکاشفات روح که فیلسوفان و عارفان از آن سخن گفته اند، بر اثر یک نظم و انضباط روحی حاصل می شود و میوه شیرین درخت معرفت باطنی است، نه اینکه بر اثر رؤیازدگی، امیال سرکوب شده یا خواب مغناطیسی، هرگونه استفراق روحی را الهام و مکاشفه بپنداریم. از این رو، آن را نه فراتر از واقع گرایی، بلکه دون واقع گرایی می دانند. «سوررئالیسم در هنر را باید دون واقع گرایی (Subrealism) خواند. این شکستنِ از زیر، عمدتاً بابی را برای تابش نور حق از بالا، همان «فوق واقع» به معنای حقیقی باز نکرد، بلکه راهی برای ظهور عناصر نازل روان و در نهایت، برای ظهور چیزی که دون بشری است، گشود ...این «خود»، نه آن «خود» که هندوها، آتمن می نامند، بلکه همان ضمیر فردی است».(۱)

سنت گرایان در خلق اثر هنری به سوی بالا و عوالم برتر وجود انسان توجه دارند، اما سمبولیست ها و سوررئالیست ها به لایه های ناخودآگاه و پریشان وجود انسانی نظر دارند و از این نظر، در دو مسیر کاملاً مخالف با

۱- سید حسین نصر، پاسخ نصر به الیوت دیوتش، در: کتاب هنر و معنویت، گردآورنده: ان شاء الله رحمتی، فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۸۴، ص ۱۸۶.

ص: ۱۵۷

یکـدیگر گام بر می دارنـد. از این رو، ممکن است اثر سوررئالیستی به نمادگرایی نزدیک شود، اما آن منشأ جداگانه ای دارد و غیر از سمبول گرایی است که مورد توجه طرفداران خرد جاودان است.

«سوررئالیسم به همان اندازه ناتورالیسم از نمادگرایی(Symbolism) دور است... محـال نیست که یک کار سوررئالیستی از روی اتفاق از جهتی به سـمبولیسم نزدیک گردد، چنان که گاهی یک فلسـفه تخیلی و تجربی نیز از روی اتفاق و بی هیـچ شـعور، ممکن است به حکمت سنتی نزدیک شود».(۱)

از دیـدگاه آنـان، یونـگ، مـاهیت معنوی و متعـالی نمادهـا را نادیـده گرفته و ناخودآگـاه جمعی را جای گزین مفاهیم الوهی کرده است. از نگـاه آنان، «آنچه مطلقاً خطاست، این است که منشأ رمز را در به اصـطلاح «ناخودآگاه جمعی» و به دیگر سـخن، در زمینه آشـفته روان آدمی می جوینـد. محتـوای رمز غیر منطقی نیست، بلکه ورای منطق است یـا به عبـارت دیگر صـرفاً روحـانی است. این نظریه جدیدی نیست، بلکه به علم رموز تعلق دارد که در هر سنت روحانی اصیل موجود است».(۲)

بر اساس این مسـئله یعنی تأثیر آموزش های غیر مستقیم بر ضمیر انسان، بعضی از منتقدان رسانه هایی همچون تلویزیون بر این مسئله پای فشـرده اند که امروزه تبلیغات تجاری و حرفه ای تلویزیون، مبتنی بر تأثیرگذاری بر ضمیرناخودآگاه توده مردم است. وقتی یک کودک یا نوجوان، تبلیغات تجاری لوازم خانگی یک شـرکت بزرگ همچون ال جی یا سونی را می بیند یا در چند لحظه در ضمن یک کلیپ به یک فیلم نمایشی چشم می دوزد و سرگرم می شود، عملاً در ذهن خود می سپارد که وقتی با والدین به بازار

۱- فریتیوف شوئون، عقل و عقلِ عقل، ترجمه: بابک عالیخانی، انتشارات هرمس، تهران، ۱۳۸۴، ص ۱۱۰.

۲- «معانی رمز آینه»، ص ۲۸۲.

ص: ۱۵۸

می رود، محصولات یکی از این شرکت ها را خرید کند. به همین دلیل، گفته شده است که آگهی های تبلیغاتی بر داوری و قضاوت افراد تأثیر می نهند و استقلال فکری را از مردم می گیرند و توهم را به جای حقیقت و واقعیت قرار می دهند. اثرگذاری رسانه ها بر روح و روان افراد و نگرش آنان به صورت ناخودآگاه در این مسئله روان شناختی ریشه دارد که روح انسان ها را می توان آموزش داد، بدون آنکه فرد اراده ای برای تغییر این وضعیت داشته باشد. توده مردم که روزانه نیم ساعت به تماشای تبلیغات تجاری می نشینند، در واقع، روح خود را در معرض آموزش های ناخواسته قرار می دهند و به همین میزان، زیر سیطره تعلیم و تربیتی قرار می گیرند که آن آموزش می تواند آنان را از حقیقت دور سازد یا به حقیقت نزدیک کند. تفاوت میان واقعیت و تبلیغات کاملاً نشان می دهد آنچه را یاد می گیریم که خوب است، شاید با عالم خارج تطبیق نداشته باشد و چه بسا در بسیاری از موارد، عکس آن صادق گردد. در واقع، می توان گفت تبلیغات تلویزیونی در رسانه های غرب با تکیه بر پول ثروتمندان و سرمایه داران و ضمیرناخودآگاه، مروّج اقتصاد و تجارت خاص یا منافع افراد ویژه است.

ص: ۱۵۹

فصل چهارم:کاربرد نقش مایه ها و نمادها در تعامل رسانه با هنر اسلامی

اشاره

فصل چهارم:کاربرد نقش مایه ها و نمادها در تعامل رسانه با هنر اسلامی

زیر فصل ها

کارکرد نمادها و نقش مایه ها در پس زمینه آثار هنری

الگوهای هنر اسلامی و تعلیم رسانه ای

تعادل و تناسب میان نمادها و نقش مایه ها با پیام و محتوای دینی

اقناع مخاطب در بکارگیری نمادها و نقش مایه های اسلامی در رسانه ها

نوآوری و تازگی در کاربرد نمادهای اسلامی در رسانه

مخاطب شناسی در رسانه برای استفاده از سوژه ها و نمادهای اسلامی

رابطه نمادهای اسلامی با رسانه و هنر

نتیجه گیری

ص: ۱۶۰

ص: ۱۶۱

کارکرد نمادها و نقش مایه ها در پس زمینه آثار هنری

کارکرد نمادها و نقش مایه ها در پس زمینه آثار هنری

امروزه یکی از وجوه مهم رسانه ها، وجه هرمنوتیکی آنهاست. منظور از وجه هرمنوتیکی رسانه ها همان طور که پیش از این درباره ضمیرناخودآگاه پیرامون آن سخن گفته شد این است که مجموعه عوامل و عناصر پیرامونی و پس زمینه ای رسانه ها در تأثیرگذاری بر مخاطبان این عرصه، تأثیری ژرف و عمیق دارند و وجه تعلیمی و تربیتی آنها، یکی از وجوه آموزش غیر مستقیم رسانه است که شاید بیش از وجه مستقیم پیام ها اثرگذار باشد. اندیشمندان هرمنوتیست بر این باور هستند که فهم یک پدیده مبتنی بر سابقه ذهنی، پیش فرض ها و عناصری است که در اطراف آن مسئله قرار دارند و برای فهم متن نباید آن عناصر را نادیده گرفت. اصطلاح هرمنوتیک نزد فلاسفه در معناهایی همچون رمزگشایی، تأویل و آشکار ساختن معنای متن در تمام جنبه های ممکن آن فراسوی شرایط تاریخی، روش کشف معنا و دلالت معنایی، کشف معنای باطنی و لایه های درونی متن در پشت معنای ظاهری و امثال آن تعریف شده است. هرمنوتیک در قدیمی ترین تعریفش به مجموعه قواعد و اصولی گفته می شد که برای فهم کتاب مقدس و تفسیر آن به کار

ص: ۱۶۲

می رفت و نزد هایدگر به معنای کوشش در فهمیدن متن و نزدیک شدن به جهان و عالمی است که متن در آن تحقق یافته است. همچنین نزد گادامر به معنای روشی است که با هم افقی میان تأویل گر و متن و در هم آمیختن انتظارات و سلیقه های ما با دیدگاه های موجود در متن یا مکالمه میان گذشته و اکنون صورت می پذیرد که با کمک جستن از تأویل، به بحث از حقیقت در حدی وسیع و گسترده، بدون تعیین حقیقت نهایی می پردازد.

در مطالعات زبان، برای تفسیر گزاره یا اثر هنری از دو شیوه سمانتیک(۱) و هرمنوتیک نیز استفاده می شود. در شیوه سمانتیک یا معنا شناسی، به تفسیر و بیان دلالت لفظی، واژگانی و ساختار دستوری و نحوی یک گزاره یا اثر هنری پرداخته می شود، اما در شیوه هرمنوتیک، به چیزی فراتر از مفهوم ظاهری آن توجه صورت می گیرد و کوشش می شود تا مدلول و حقیقت الفاظ و جنبه های مستور و پنهان آنها کشف و تفسیر گردد. از این رو، در فهم هرمنوتیک از یک اثر به مؤلفه هایی همچون نشانه (علامت یا پیام)، مفسر و مخاطب توجه می شود. برای فهم دقیق آن، به جهانی که فرد در آن می زید و آن را به وجود آورده است، نزدیک می شویم. از این منظر، فهم یک اثر در علوم انسانی نیازمند تفسیر(۲) است و نمی توان در آن همچون علوم طبیعی به سوی تبیین(۳) رفت.

در تفسیر هرمنوتیک از متن که به معنای پرده برداشتن از متن و محتوای آن و دسترسی به مفاهیم و معانی لایه های درونی پدیده و تفسیر عمیق تر از موضوع است، مسمّی و حقیقت مفاهیم و معانی که در ظاهر، خود را

۱- Semantic.

۲- Interpretation.

۳- Explication.

ص: ۱۶۳

نمی نمایانـد و نیازمنـد فراروی از دلالـت سـطحی و ظـاهری است، با تعریف الفاظ و شـرح کلمات، قابل دسترسـی نیست، بلکه باید مجـال داد تـا یـک کلمه یـا اثر هنری، مـدلول و مسـمای خود را بنمایانـد و ظهور یابـد، به این معنـا که یک پدیـده از طریق خودش شناخته شود و خود برای ما پدیدار و آشکار گردد.

از ایـن منظر، بررسـی آثـار هنری، به خودآگـاه فردی محـدود نمی گردد، بلکه چه بسـا بیش از آنکه اثر هنری انعکاسـی از امیـال و خواسـته های آگاهانه هنرمنـد باشـد، بازتاب ناخودآگاه اجتماعی و فرهنگی خالق اثر است که در اثر هنری بازنمایانـده شده است و بیش از آنکه سـخن و تفسـیر هنرمند مورد التفات باشد، به ضـمیر ناخودآگاه و جنبه ناهشـیار او با تبیین و تفسیر اثر هنری، توجه می شود. باورمندان به هرمنوتیک گاه درصدد هستند معنای اصلی و مرکزی متن یا اثر هنری را کشف کنند و معنا را در متن، قطعی می دانند، اما بعضی از وفاداران به این روش، درصدد تأویل متن و توضیح روند فهم هستند و معنا را به خواننده متن وابسته می دانند.

به طور مثال اسـتفاده از نور در معماری همواره در گذشته مورد توجه معماران سنتی بوده است و معماران می دانستند که می توانند از نور برای جلوه بخشـی به یک بنا اسـتفاده کنند، به طوری که کاربرد عناصـری همچون، نور، فضا، رنگ و .. در معماری حتی می توانـد القاء مفهوم کند و حس معنوی و آرامش روحی را برای انسان به همراه داشـته باشد و فرد را به تأمل و اندیشه درونی فرو برد. پاره ای از هنرشـناسان این حس را برای بعضـی از آثار معماری همچون مسـجد شـیخ لطف الله قائل هستند و فضای این مسجد را به همراه نوری که در آن وجود دارد، از جمله مصادیق رازورزانه مومنانی می دانند که برای عبادت وارد این مکان می شوند.

ص: ۱۶۴

رنگ در طبیعت، صحنه نمایش، معماری و در اطراف ما، واکنش و تأثیراتی را برای ما به همراه دارد، به طوری که رنگ علاوه بر رنگ بودن، دارای معانی رمزی و سمبولیک است و می تواند با مخاطبان خود سخن بگوید و معنایی را القا کند. گاه رنگ معنایی طبیعی و فطری را القا می کند، گاه می تواند بیانگر یک تفکر مذهبی و یا معنایی دینی باشد و یا بر حسب قرارداد ملی، منطقه ای و بومی نماد یک مفهوم باشد. به همین دلیل در سنت های دینی در سرزمین های شرقی به طریقه های متفاوت رنگ در معابد، کاشی کاری ها، لباس ها و سنت های آئینی معنادار بوده و استفاده می گردیده است. به طور مثال رنگ آبی همواره نمادی از بیکرانگی و آرامش است یا رنگ سبز در سنت اسلامی یادآور پیامبر اکرم صلی الله علیه و آله و سیادت است و رنگ سفید آئین ها و مفاهیمی همچون حج، تدفین و دیگر مفاهیم را القا می کند، رنگ قرمز در تفکر اسلامی و به خصوص شیعی شهادت را القا می کند یا اینکه رنگ لاجوردی عمق دارد و انسان را به بی نهایت و جهانی دست نیافتنی می برد. از این رو رنگ ها بر ضمیرناخودآگاه انسان ها تأثیر دارند و از رنگ ها می توان در بیان معانی اسلامی در کلیه هنرهای نمایشی و غیر نمایشی و در بیان شخصیت ها و لوکیشن های مختلف و متضاد استفاده کرد.

به همین صورت می توان گفت همه نمادها، نقش مایه ها و عناصری که در پس زمینه آثار هنری قرار دارند، معنا و پیام خود را دارند و در هر اثر هنری از جمله نمایش های مستند و داستانی، نقش مهمی را در تفهیم مخاطبان بازی می کنند. بی تردید، در یک اثر نمایشی، علاوه بر داستان و روند پی گیری آن از جانب مخاطبان، باید به عناصر متعددی همچون شخصیت پردازی، نورپردازی، زاویه، اندازه نما، صدا، عمق، کادربندی

ص: ۱۶۵

تصویر، فضا و مکان، لباس و رنگ های مورد استفاده توجه کرد؛ چون بسیاری از این عناصر می تواند بدون بیان مستقیم، در نیت خالق اثر باشد. پس هوشمندی در کاربرد این عناصر امری اثر گذار خواهد بود و می تواند به صورت غیر مستقیم بر بیننده تأثیر بگذارد. به نظر می رسد یکی از شیوه هایی که امروزه سینمای غرب به ویژه هالیوود از آن کمک می گیرد و در چالش میان تمدن غرب با تمدن اسلامی از آن استفاده می کند، این است که در بیان خیر و شر در فیلم نامه های خود، همواره جهان اسلام و عناصر تمدن اسلامی، از جمله نمادهای سرزمین های اسلامی را به عنوان منشأ شر و از جمله عوامل بحرا ن زا در جهان اعلام می کند. امروزه یکی از مهم ترین عناصر فیلم های متافیزیکی و آخرالزمانی، در تمام گونه های اسطوره ای، انجیلی و تکنولوژیک آن در هالیوود، القای غیر مستقیم این مفهوم است که هر جا اسلام و مسلمانان حضور داشته باشند، امنیت و آرامش زدوده می شود و ناآرامی، بحران، شورش، ترور و خشونت شکل خواهد گرفت. در واقع، با همین شیوه های رسانه ای که به صورت غیر مستقیم بیان می شود، در پس زمینه ذهن مخاطبان خود چنین القا کرده اند که جهان اسلام منشأ خشونت و ترور است و در این مسیر هر چند گاه نیز به طور مستقیم از شر بودن جهان اسلام در درام ها و ضمن داستان ها و فیلم نامه ها سخن می گویند. البته آنها همیشه از این شیوه استفاده نمی کنند، بلکه در بسیاری از موارد نیز از همه نمادهای اسلامی از جمله لباس های محلی و بومی مسلمانان، لباس های عربی، لباس روحانیت، شعارهای اسلامی، ادبیات به کار رفته از سوی مسلمانان، ظواهر اسلامی همچون انگشتر، ریش و ...، معماری اسلامی و عناصر شهری، نمادهای صوتی و شنیداری جهان اسلامی همچون اذان،

ص: ۱۶۶

صلوات و... کمک می گیرند تا در پس زمینه درام و نمایش به مخاطبان القا کنند جهان اسلام منشأ شر است. معمولاً فیلم نامه ها در این دسته از آثار تصویری، به گونه ای طراحی و نوشته شده اند که به دنبال تحریک ذهنی و جهت بخشی مخاطبان برای یافتن پاسخ برای این پرسش است که بحران های معاصر چگونه به وجود آمده است و چه کسانی مقصر یا آفریننده این بحران ها هستند؟ نمادها، نقش مایه ها و عناصر پیرامونی، ناخودآگاه، مخاطبان را به سمت و سوی خاصی می کشانند و مخاطبان بدون آنکه بدانند و بفهمند، نسبت به جهان اسلام و مسلمانان، احساسی منفی همراه با تنفر خواهند یافت و چه بسا علاوه بر غیر مسلمانان، بعضی از مسلمانان هم نسبت به فرهنگ خود، احساس خوبی نداشته باشند.

الگوهای هنر اسلامی و تعلیم رسانه ای

الگوهای هنر اسلامی و تعلیم رسانه ای

انتقال و نشان دادن زیبایی های دین در کنار نشان دادن منطق دین، مهم هستند. اگر هنرمندان شخصا، زیبایی های دین را درک کرده باشند و بتوانند آن زیبایی ها و آرامشی را که از اعتقاد به تعالیم دینی، عمل به دین و محبت به شخصیت های دینی به دست آورده اند، در آثار هنری و با مولفه های موجود در آن آثار به دیگران نشان بدهند، از این راه بهترین قدم را در مسیر ترویج و توسعه دین برداشته اند. آنان می توانند با انتقال آن زیبایی ها به دیگران، آنان را علاقهمند به دین و دینداری سازند، زیرا بدی ها و گناهان زشت هستند و با فطرت انسان ها سازگار نیستند، هر چند که با نفس و غریزه انسان سازگار باشند و خوبی ها زیبا هستند و با فطرت انسان سازگارند. همه انسان ها فطرتا زیبایی ها را دوست داشته و به آن گرایش دارند و از زشتی ها تنفر دارند، به طوری که اگر زیبایی ها به آن ها

ص: ۱۶۷

منتقل شود به آن گرایش می یابند. امروزه هنر و خلاقیت های هنری خصوصا هنرهای تصویری و به ویژه هنرهای نمایشی می توانند یک فکر، رفتار و شخصیت زیبا را به دیگران بنمایانند و زشتی یک گناه، فکر بد و یا شخصیت بد را نشان بدهند. این توانایی و قابلیت در هنر تصویری فرصتی است که رسانه هایی همچون تلویزیون برای ترویج خوبی ها و زیبایی های دین می توانند از آن استفاده کنند. به طور مثال اگر یک فیلم بتواند زشتی مفاهیمی همچون ربا، دروغ و رشوه را با تصویر، داستان و نمایش به دیگران نشان دهد و یا خوبی و زیبایی قرض دادن، بخشش، راستگویی و کمک به دیگران را به تصویر در آورد، به یک معنا زیبایی های دین را بیان نموده است و از منطق دین دفاع نموده است و توده مردم ناخودآگاه به سمت خوبی و زیبایی گرایش یافته و از بدی و زشتی تنفر می یابند. در فرهنگ اسلامی همواره خوبی و زیبایی دو طرف یک سکه بوده و همراه یکدیگرند و بدی و زشتی نیز به همین صورت از طرف دیگر نیز ملازم یکدیگر هستند. در واقع هر جا، امر خوبی وجود داشته است، زیبایی در ذات آن وجود داشته است و هر جا امر بدی وجود داشته باشد، زشتی در ذات آن قرار دارد و انسان های دارای سلامت نفس به راحتی این امر را درک می کنند. امروزه پاره ای از رسانه های غربی بر عکس تلاش می کنند تا بدی را زیبا و خوبی را زشت جلوه دهند حال آن که هنرمندان و رسانه های سرزمین های اسلامی باید بتوانند زشتی ها و زیبایی ها را به طور درست در ضمن آثار هنری چه مستقیم و چه غیر مستقیم با داستان ها، نقش مایه ها، نمادها و کلیه عناصر هنری به دیگران بنمایانند.

همانطور که پیش از این اشاره شد، تلویزیون و وسایل بصری در انواع متفاوت آن همچون تلویزیون خصوصی، دولتی، ماهواره، کامپیوتر و ... در

ص: ۱۶۸

سال های پیشین، یک کالای لوکس، تجملی و خارج از توان مالی مردم محسوب نمی گردد و امروزه بخش زیادی از مردم وقت زیادی را در کنار این وسایل سپری می کنند و بیشترین حجم آموزش و تعلیم توسط همین رسانه ها به مردم منتقل می گردد. امروزه وسایل بصری خصوصا تلویزیون گرایش مردم به مطالعات آثار مکتوب همچون کتاب و روزنامه را تقلیل داده است و ادبیات تصویری پرمصرف تر از ادبیات مکتوب شده است. امروزه که مردم بسیاری از برنامه های مورد دلخواه خود را از کانال های تلویزیونی دنبال می کنند، فراهم سازی آموزش درست اخلاقی و دینی که متناسب با فرهنگ بومی باشد، امری ضروری در کشورهای اسلامی تلقی می شود و این امر شامل آموزش های مستقیم و غیر مستقیم در این عرصه می گردد.

بنا به آنچه که در فصل دوم به آن اشاره نمودیم، همواره در فرهنگ و تمدن اسلامی توجه به پس زمینه و عناصر پیرامونی و جنبه القائی آن عناصر در فهم و احساس مخاطب، مورد توجه هنرمندان بوده است، به طوری که گاه هنرمند مسلمان برای القا و تفهیم یک معنا، بستر و زمینه ای را سامان می دهد، تا مفهومی را بفهماند. به طور مثال در فرهنگ اسلامی به ویژه در دوره هایی که گرایش به مفاهیم رمزی و نمادین عرفانی مورد توجه هنرمندان بوده است، این توجه به نقش مایه ها و نمادهای رمزی بر گرفته از قرآن در تمام عرصه های هنر و معماری به چشم می خورد که پاره ای از آن موارد را پیش از این بیان نمودیم.

بسیاری از رسانه شناسان بر این تأکید می ورزند که رسانه نسبت به اخلاق و دین یا ضدیت با آن خنثی است. به تعبیر دیگر، ذات رسانه، امری تکنولوژیک و مبتنی بر دست آوردهای علمی است که شاید غیر دینی باشد و در ابتدای تأسیس برای انگیزه های تفریحی و سرگرمی اختراع شده و مبتنی

ص: ۱۶۹

بر هستی شناسی، جهان شناسی و معرفت شناسی دنیای مدرن و سکولار باشد، ولی لزوماً ضد دین یا اخلاق نیست. در واقع، سکولاریسم با مفهوم غیر دینی بودن سازگار است نه با مفهوم ضد دین بودن و میان دو مفهوم «ضد دینی» و «غیر دینی» فاصله زیادی است. از این رو، می توان گفت از رسانه ها می توان هم برای ترویج دین و اخلاق استفاده کرد و هم برای ترویج امور غیر دینی یا در راستای اموری ضد دین بهره برد. در واقع، نوع نگرش و بهره برداری استفاده کنندگان از رسانه ها می تواند به دینی بودن یا دینی نبودن آن بینجامد. به همین دلیل، اگر رسانه ای کارکرد دینی و جنبه تعلیم و تربیت دینی داشته باشد، از آن با عنوان رسانه دینی می توان یاد کرد، ولی اگر اهداف و مقاصد دینی در آن رعایت نگردد و در ضدیت با روش شناسی دین و اهداف دینی قرار گیرد، می توان از آن به رسانه ضد دینی تعبیر کرد. با توجه به روش شناسی دینی، رسانه هایی که در راه استعلای مسائل معنوی و رشد روحی مخاطبان و جامعه دینی می کوشند همچون دیگر ابزارهای سنتی به دین خدمت کنند، شایسته تعبیر و عنوان رسانه دینی هستند و عیبی ندارد که گاه از این رسانه با آن مشخصات به وسیله قید دینی یا اسلامی استفاده کنیم. تعهد و مسئولیت در برابر خداوند و جامعه دینی، رشد و اعتلای انسان ها، ستیز با ظالمان، عدالت گرایی، حق خواهی و... از جمله ویژگی هایی هستند که موجب شکل گیری رسانه دینی می گردد. در برابر، سرگرمی و بازی صرف، لذت جویی افراطی، مشروعیت بخشی به ظالمان و ستمگران، حذف و انهدام کرامت انسانی، بی اعتنایی یا حذف خداوند و تعالیم دینی یا اخلاقی از عرصه زندگی مردم، بی توجهی به معنویت و جهان فرامادی از ویژگی های رسانه های ضد دینی شمرده می شود.

ص: ۱۷۰

شرایط نوین زندگی و انسان شناسی موجود در عصر جدید موجب شده است این تعبیر بعضی از فیلسوفان، مقرون به صحت باشد که معتقدند به جای آنکه برای انسان معاصر، چیزی را اثبات کنیم، بهتر است متاع و داشته های خود را بر آنها عرضه کنیم و همان طور که در یک نمایشگاه، هر تولید کننده ای کالای خود را به نمایش می گذارد، در عرصه فرهنگ نیز چنین است. اگر تمدن و فرهنگی بتواند به پرسش های زندگی و نیازهای واقعی و فطری بشر پاسخ بهتری دهد، بیشتر به آن توجه خواهد شد. بر این اساس، امروزه رسانه ها وجه تعلیمی و تبلیغی یافته و موجب ترویج افکار و جهان بینی های متعدد شده اند و در واقع، با یکدیگر به رقابت و مسابقه پرداخته اند تا بتوانند مخاطبان بیشتری را متوجه خود سازند. در این زمینه، رسانه مبتنی بر فطرت و تعالیم پاک که به الگو برداری از نمادها و عناصر اسلامی پرداخته باشد، با اقبال مخاطبان روبه رو خواهد شد. برای مثال، امروزه بسیاری به این امر اقرار دارند که سینما و رسانه های ایران به مراتب از سینما و رسانه غرب، پاک تر و نجیب تر است و این امر، نویدی بر فطرت پذیر بودن رسانه هایی است که دینی هستند و به اخلاق و معنویت توجه دارند. امروزه بسیاری از خانواده ها در کشورهای فارسی زبان از جمله ایران و افغانستان و تاجیکستان که به اخلاق و تربیت فرزندانشان توجه دارند، بر این باور هستند که استفاده از رسانه ها و محصولات فرهنگی ایران برای فرزندانشان، مطمئن تر و قابل استفاده تر از رسانه های غربی است. به همین دلیل، ترجیح می دهند برنامه های پخش شده در رسانه های ایرانی را ببینند که این امر می تواند برای کسانی که به دنبال تعلیم الگوهای اسلامی از طریق رسانه های دیجیتال هستند، نویددهنده و دل گرمی بخش باشد.

ص: ۱۷۱

تعادل و تناسب میان نمادها و نقش مایه ها با پیام و محتوای دینی

تعادل و تناسب میان نمادها و نقش مایه ها با پیام و محتوای دینی

امروزه پژوهشگران عرصه هنرهای نمایشی در این امر تردیدی ندارند که وسایل بصری به ویژه رسانه ای همچون تلویزیون و سینما صرفا یک وسیله سرگرمی نیست و بلکه به تعبیر بعضی از فعالان رسانه، به منزله کتاب مقدس عمل می کند، به طوری که میزان تأثیرپذیری توده مردم از نمایش در این رسانه ها بیش از هر چیز دیگری است. امروزه ادبیات عمومی مردم، علائق و سلیقه های رفتاری، سبک زندگی، هنجار و ناهنجارها و کلیه خصلت های رفتاری فردی و جمعی تحت تاثیر رسانه هاست و این تاثیرپذیری چه آگاهانه برگرفته از گفتگوها، سخنان و یا داستان های حاکم بر یک اثر هنری است و یا ناآگاهانه بر گرفته از نقش مایه ها، نمادها، و عناصر زیبایی شناسانه موجود در آن اثر است. امروزه در یک اثر هنری به نمایش در آمده از تلویزیون عناصر متفاوتی همچون دکور، نور، صدا، گرافیک، موسیقی، قاب بندی، زاویه دوربین، حرکت دوربین، تمرکز و تأکید دوربین، کلمه ها و جمله های به کار رفته در اثر، خصوصیات و کلمات استفاده شده توسط شخصیت های موجود در اثر هنری، تیپ و شخصیت افراد و ... همه بر کنش و واکنش مخاطبان اثرگذار است و به کار بردن و حساسیت در هر یک از این عناصر بر مخاطبان تاثیر خاصی می نهد. تفاوت تصویر، نقش مایه ها و عناصر بصری با کلمات این است که وقتی کلمات در یک داستان و رمان خوانده می شود، می بینیم نویسنده با کلمات و واژگان سعی می کند تا صور خیال خواننده را تحریک کند و گاه با توصیفات گسترده تلاش می کند تا صحنه یا واقعه ای را در ذهن مخاطبان خود ترسیم نماید، اما در یک اثر تصویری، به جای استفاده از کلمات، از صحنه ها، نقش مایه ها و کلیه عناصر تصویری به جای کلمات

ص: ۱۷۲

استفاده می گردد و به جای اینکه نویسنده با کلمات برای ما دکور و فضای یک اتاق را ترسیم کند، تصویر به راحتی آن را در مقابل چشم ما به نمایش در می آورد، بدون آنکه بیننده نیازمند شرحی از صحنه باشد. به تعبیر دیگر رنگ، دکور، صدا، موسیقی، فضا، نقوش و .... همچون کلمه هایی را می مانند که معنا را به ما منتقل می سازند. به همین جهت گفته شده است که آگاهی بخشی یک تصویر برابر با هزار کلمه است که به شرح یک صحنه می پردازد، به گونه ای که می توان به جای مطالعه یک کتاب هزار صفحه ای از یک رمان، فیلمی را در دو ساعت تماشا نمود که این برابری عناصر تصویری در برابر کلمات، امکانات و فرصتی را برای آموزش در دوران ما به وجود آورده است که موجب شده است تا کلیه مولفه های آموزشی و تعلیمی به سمت رسانه های تصویری گرایش یابند. به جهت همین اهمیت تصویری است که امروزه در عرصه هنرهای نمایشی و سینما، کارگردان هنری دارای نقش مهمی است، زیرا او می تواند در چیدمان عناصر تصویری و بصری، بر مخاطب اثرگذار باشد و نقش او در استفاده و کاربرد از عناصر زیبایی شناختی همچون صدا، نور، فضا، لباس، صحنه پردازی، چهره پردازی، بیان و تصویر و... حائز اهمیت است.

اما وجود تعادل و تناسب در عناصر بصری، نمادها و نقش مایه های دینی و اسلامی یکی از رموز اثرگذاری بر مخاطبان است. به طور مثال استفاده از نقوش و طرح های هندسی، گیاهی و قرآنی در تزئینات معماری اعم از کاشی کاری ها، گچ بری ها، کتیبه ها و یا در منبت کاری ها و دیگر صنایع دستی گویای توجه هنرمندان مسلمان به مسأله زیبایی، تزئین و افکار اسلامی به صورت هم زمان و توأمان بوده است، به طوری که تعالیم قرآنی و دینی

ص: ۱۷۳

الهام بخش تزئینات معماری برای مسلمانان شده است و در هنر با یکدیگر تلفیق و آمیخته شده اند، اما تعادل و تناسب میان این عناصر همواره وجود داشته است و هیچگاه از این عناصر به صورت افراطی و ناهماهنگ با دیگر عناصر استفاده نشده است. زیاده روی در نور، صدا، تصویر، نمادها به مانند خانه ای پر از اساس و وسایل است که نه تنها موجب زیبایی خانه نمی شود، بلکه آن را زشت می کند. گاه دیده می شود در استفاده از کلمات، رنگ، صدا، دکور، موسیقی، پیش زمینه ها، پس زمینه ها چنان افراط می گردد که موجب دلزدگی در تصویر می شود و چه بسا بر مخاطب اثر معکوس می گذارد. در بسیاری از موارد مخاطبان افراط و زیاده روی را استشمام می کنند و می فهمند که قرار است چیزی به آنان القا گردد. حال آنکه یکی از خصوصیات نمادها و نقش مایه ها این است که مخاطب بدون آن که متوجه گردد و احساس کند، به سمت یک مفهوم کشانده شود و این انتقال معنا با احساس رضایت و ناخودآگاه به او منتقل گردد. مثلا گاه استفاده از کلمات و واژه ها، در کنار استفاده استفاده از نور و دکور، افراطی و تخریبی است، در حالی که این اصل یک گزاره پایه در تمامی عرصه های هنری است که هر چیزی باید با عناصر پیرامونی، تناسب، سازگاری و تعادل داشته باشد. همانطور که در معماری وقتی مهندسی یک بنا و ساختمانی را طراحی می کند، نمی تواند نسبت به ساختمان های پیرامونی آن بی تفاوت باشد بلکه در طرح ساختمان برای ایجاد تناسب و سازگاری با سازه های اطراف می کوشد تا تناسب و هارمونی را به وجود آورد، همچنین در استفاده از کلیه عناصر بصری و شنیداری نیز این تعادل، تناسب و هماهنگی نیز لازم است و چه بسا هر یک از عناصر مذکور در القا مفاهیم اثر معکوس از خود نشان بدهند.

ص: ۱۷۴

مثلا گاه در برنامه مـذهبی و تاریخی، موسیقی نامتناسب با برنامه مـذهبی یا تاریخی است، به طوری که عدم سازگاری آن برنامه و موسیقی کاملا خودنمایی می کند یا گاه دیده می شود که سرعت حرکت صحنه ها به قدری است که بیننده توانایی تمرکز و دیدن کامـل یک اثر را نـدارد یا گاهی دیالوگ ها و روایت روایت گر تناسبی با برنامه های مـذهبی نـدارد یا حتی در بعضـی از برنامه ها دیده شده است که مجری برنامه طنز برای برنامه جدی و میزگرد آورده شده است که همه این ضـعف ها حاکی از نوعی ضعف در کارگردانی، مونتاژ و تـدوین برنامه است، به طوری که این عـدم تناسب و نبود تعادل در هر یک از این عوامل و عناصـر به نوعی از ارزش برنامه های دینی می کاهد و نوعی ناسازگاری میان پیام و محتوای دینی با قالب و فرم را ایجاد می کند.

اقناع مخاطب در بکارگیری نمادها و نقش مایه های اسلامی در رسانه ها

اقناع مخاطب در بکارگیری نمادها و نقش مایه های اسلامی در رسانه ها

همـانطور که اشـاره شـد، یکی از خصوصـیات عناصـر پیرامونی در آثـار نمایشـی و غیر نمایشـی رسانه ها به کارگیری ساده و روان رنـگ، دکور، صـدا، گرافیک، وسایل و ... در فضای تصویری است که این امر در کنار افراط نکردن در القا یک مفهوم به مخاطب از طریق فضا، کلمات و دیالوگ ها و داسـتان، امری مهم در هم ذات پنـداری مخاطبان است. در بسـیاری از موارد بییننده و مخاطب به محض آن که احسـاس کنـد، کـارگردان و خـالق اثر هنری در صـدد است تا یک مفهوم، فکر یا ایـدئولوژی را به زور و با تلاش زیاد به مخاطب بقبولانـد، در برابر آن واکنش نشان می دهـد. تجربه هنرمنـدان در تاثیر آثار هنری بیانگر این است که مخاطبان باید در ارتباط و فهم یک اثر هنری، با طیب خاطر و رضایت به فهم و استنباط برسند و این امر با افراط در به جلوه درآوردن

ص: ۱۷۵

نقوش و نمادها سازگاری ندارد. در واقع یکی از عناصر مهم در رسانه اقناع است و اثر هنری باید بتواند موجب اقناع و ارضای مخاطب گردد و چینش نمادهای اسلامی باید به گونه ای باشد که مخاطبان با طیب خاطر، ارادی و داوطلبانه بتوانند با آن ارتباط برقرار کنند و از آن ها تأثیر بپذیرند، به همین جهت گفته شده است یک اثر هنری به خصوص در عرصه رسانه های عمومی، در تعاملی دو سویه میان خالق اثر و مخاطب اثر، نقش ایفا می کند و موجب رساندن پیام و محتوا از خالق اثر به مخاطبان می شود و اقناع در این مسأله، فرایندی است که در آن هدف خالق اثر، ارتباط و اثرگذاری بر مخاطب است به طوری که خالق اثر نمی تواند نسبت به رغبت و علاقه مخاطب بی تفاوت باشد و اثر او باید به گونه ای باشد که مخاطب داوطلبانه به سمت آن اثر گرایش یابد و از آن تاثیر پذیرد. به جهت همین نقش مهم مخاطب، رسانه شناسان بر این باورند که در فرایند متقابل میان خالق اثر و گیرنده اثر، مخاطب نقشی فعال دارد و این فعال بودن موجب می شود تا خالق اثر مراقب افراط و تفریط یا تناسب و تعادل میان نمادها با محتوا و پیام باشد و در شیوه به کارگیری عناصر در اثر خود متوجه میزان اثرگذاری و رضایت مخاطبان گردد و این امر را به مثابه یک هدف مورد لحاظ قرار دهد.

شاید یکی از تفاوت های عمده میان آثار تولیدی برای رسانه هایی همچون رادیو و تلویزیون با خلق اثر هنری به معنای مطلق و به مثابه تجربه هنری هنرمند این باشد که معمولا وقتی یک هنرمند اثری را که دارای منشأ درونی است و با جوشش درونی و به عنوان تجلی احساس، تخیل و عاطفه خویش در یک زمانی حتی گاه ناخواسته می آفریند، غالبا آن اثر هنری، جدای از پذیرش، اقناع و فهم مخاطب آفریده می شود و گاه این سخن گفته می شود که

ص: ۱۷۶

اثر هنری، تجربه درونی هنرمند است و معمولا بهترین آثار هنری، آن آثاری است که سفارشی نباشند و هنرمند در زمانی که ریزش و تراوش از درون دارد، به خلق اثری هنری دست می زنـد و اقناع و یا فهم مخاطب برای او شاید از اهمیت چندانی برخوردار نباشد، اما بر خلاف این تجربه خصوصـی هنرمنـد، آثار تولیـدی در رسانه شایـد مقداری متفاوت با تجربه خاص هنرمند باشد، زیرا یکی از عناصـر مهم در تولیـد آثـار برای رسـانه های جمعی، مخاطب پـذیری و رضایت مخاطبان است و اگر چه در خلق اثر هنری، فرد می توانـد اثری را برای دل و ذوق خود بیافریند و به مخاطب توجه نداشـته باشد، اما در برنامه های رسانه ای به خصوص آثار سفارشـی برای رسـانه هـای عمـومی همچـون رادیو و تلویزیون عمومی و دولـتی اینچنین نیست و فردی که سـفارش کـاری را برای رسـانه ای عمومی قبول نموده است، سـفارش او را ملزم می سـازد تـا اثرش را به منظور جلب توجه و اقنـاع مخاطبـان خـاص به وجود آورد، به طوری که تولیـد کننـدگان آثار رسانه ای نمی توانند به مانند هنرمندی که برای تجربه خصوصـی، اثری را برای خود می آفریند، به مخـاطب برنـامه خویش توجه نداشـته باشـند و ادعـا کننـد که اصـلا برای مـا اهمیت نـدارد که مخاطب در باره برنامه و یا اثر ما، چه قضـاوت و داوری نمایـد و یـا اینکه مهم نیست آثـار ما چه تاثیر و واکنشـی را در بیننـدگان به وجود می آورد. بنا بر این تولیـد آثار هنری برای رسـانه موجب می گردد تـا مخـاطب محوری در آثـار رسانه ای مورد اهتمام باشـد و مخاطب به عنوان عنصـری فعال در فرآیند تولید برنامه، نقش داشـته باشد و حتی خواسـته، میل و علائق او سبب تولید برنامه های رسانه ای گردد و خواسته و چگونگی پذیرش و فهم مخاطب تعیین کننده است تا اثر یک هنرمند چه عناصر، نقش مایه ها و پیامی را در بر داشته باشد و با دیگران ارتباط و تعامل برقرار کند.

ص: ۱۷۷

نوآوری و تازگی در کاربرد نمادهای اسلامی در رسانه

نوآوری و تازگی در کاربرد نمادهای اسلامی در رسانه

همواره باید به خاطر داشت که در کلیه برنامه های تولیدی اعم از نمایشی، مستند، میزگرد، ترکیبی و ... غالب عناصر و مولفه های استفاده شده در کادر و قاب تلویزیون، هوشمندانه و آگاهانه انتخاب می گردد و از توانایی های کارگردان و تهیه کننده و کارگردان هنری و دیگر عوامل تولید اثر این است که اجازه ندهند، تصویری به صورت اتفاقی و ناخواسته در کادر به نمایش درآید و ضروری است تا استفاده از تصاویر و سازگاری میان آن ها، آگاهانه و هوشیارانه مورد توجه قرار گیرد. به علاوه در کنار وفاداری به سنت ها و تجربه های بصری از عناصر دینی و انتخاب آگاهانه آن عناصر، نوآوری و تازگی در عناصر هنری امری اثرگذار بر مخاطب است. تجربه نشان داده است که اگر تجربه بصری از یک نماد، نشانه، کلمه یا صدا زیاد و تکراری باشد، اثر تاثیر معکوس خواهد داشت و تنفر به جای لذت خواهد نشست. در واقع یکی از موضوعات بسیار مهم در رسانه، تازگی در سوژه ها، عناصر بصری و نمایشی است و دائما هنرمند باید به این فکر باشد که با ابداع و نوآوری، ملالت و کسالت حاصل از تکرار را بزداید. چه بسا استفاده از ادبیات و تصاویر تکراری موجب می گردد تا فضای یک اثر هنری اعم از نمایشی و غیر نمایشی مخدوش و غیر قابل تحمل گردد و نه تنها معنا و مفهوم با آن قابل انتقال نباشد بلکه انتقالی خنثی و منفی را از خود بجای بگذارد. به نظر می رسد یکی از خصوصیات هنر در تازگی آن قرار گرفته است و اگر دیده می شود که در طول زمان سبک ها، الگوها و مولفه های متنوع و متعدد هنری یکی پس از دیگری جایگزین عناصر کهن می شوند، خود دلیل بر این است که تنوع طلبی همواره در خلق اثر هنری، نیازی فطری

ص: ۱۷۸

است. البته تلاش در جمع نمودن میان عناصر سنتی با قدمت و ریشه دینی در کنار نوآوری و تازگی همواره امری نیازمند خلاقیت است که در بعضی از آثار هنری دیده می شود و به طور طبیعی همواره هنرمند در کنار ریشه دار بودن اثر هنری نیز به فکر تکرارناپذیری و خلاقیت است. به طور مثال استفاده از نقش مایه هایی همچون شیر، آهو، شمسه، سیمرغ، ترنج، هشت بهشت،... در هنرهای دستی و سنتی از خصوصیات هنر ایرانی اسلامی است اما توازن و تناسب در استفاده از این نقوش و شیوه بکارگیری از آن ها، به طوری که تازگی و بداعت اثر حفظ شود و متناسب با ذائقه مخاطب باشد و رضایت او را جلب کند، امری اجتناب ناپذیر و مهم تلقی می گردد. ملال آوری و کسالت حاصل از تکرار در رسانه هایی همچون تلویزیون و سینما به قدری اهمیت دارد که امروزه حتی در برنامه های پخش اخبار نیز مورد توجه قرار گرفته است و شبکه های معروف تلویزیونی در کشورهای پیشرفته تلاش می کنند تا حتی پخش اخبار آنان از یک دستی و تکرار ملال آور نجات یابد و محتوای اخبار تلویزیون قابل پیش بینی، معمولی و یکنواخت نباشد.(۱)

مخاطب شناسی در رسانه برای استفاده از سوژه ها و نمادهای اسلامی

مخاطب شناسی در رسانه برای استفاده از سوژه ها و نمادهای اسلامی

طبق تحقیقات انجام شده بر روی کارکرد رسانه ها و برنامه های آن بر روی کودکان و نوجوانان، اثبات شده است که بسیاری از الگوهای فکری و رفتاری فرزندان ما بر گرفته از آن چیزی است که در آثار هنری خصوصا آثار نمایشی همچون فیلم، سریال و کارتون می بینند. پژوهشگران با مطالعات

۱- آنتونی اسمیت و ریچارد پاترسون، تلویزیون در جهان، ص ۲۷۳.

ص: ۱۷۹

میـدانی ای که بر روی این موضوع انجام داده انـد، به این نتیجه رسـیده انـد که مشاهـده فیلم های سـینمایی بر رفتار روزانه آنها و بر لبـاس پوشـیدن، خلق و خوی، شـیوه صـحبت و تکیه کلاـم هایشـان، عقایـد، آرزوی های فردی، آینـده، شـغل و ... تأثیر عمیقی می گذارد و فیلم ها منبعی برای تقلید رفتاری و فکری، آموزش غیر مسـتقیم ، یادگیری غیر ارادی و تأثیرات روانی و عاطفی کودکان و نوجوانـان هسـتند. کودکان تحت تأثیر دیـدن یک فیلم، به جای شمشـیر، از جارو و چوب اسـتفاده می کننـد و یا نقش یک راننـده، خلبان، سرخ پوست، تبهکار، دزدان دریایی و دیگر نقش های سینمایی را در بازی های خود تکرار می نمایند و شاید بعضی از افراد تصور کننـد که دیـدن این صـحنه هـا تـأثیر انـدکی بر زنـدگی شان داشـته است، در حالی که بر عکس اثبات شـده است که دیـدن بسـیاری از داسـتان هـا، شخصـیت هـا، نقش مـایه هـا، نمادهـا و عناصـر پیرامونی در یک فیلم یا کارتون بر شخصـیت افراد در زمان بزرگسالی تأثیر می گذارد و افراد در بسـیاری از عناصـر یک فیلم، آگاهانه یا ناآگاهانه از آن ها الگوبرداری می نمایند و حتی گاه این فیلم ها میتواننـد بر احساسات، عواطف و میزان خشونت، ترس، افسـردگی، غم و انـدوه کودکان و نوجوانان اثر نهد و شخصـیت آینده آنان را بسازد.(۱) زیرا در تحقیقی در سال ۱۹۶۰ که هنوز کامپیوتر وارد زندگی مردم نشده بود، دیده شد که کودکان از سن ۳ تا ۱۶ سالگی بیش از آن که در مـدرسه باشـند مقابل تلویزیون وقت می گذارند و با گرایش به تلویزیون میزان زمان بازی بچه ها کـاهش یـافته است، زمـان خوابشـان به تعویق می افتـد و تمامی اعمال ارادی که در زمان وقت آزادشان انجام می دادنـد، تغییر یافته است.(۲)

۱- ملوین دفلور و همکاران، شناخت ارتباطات جمعی، صص ۵۷۷ ۵۸۱.

۲- ملوین دفلور و همکاران، شناخت ارتباطات جمعی، صص ۵۹۲ و ۵۹۳.

ص: ۱۸۰

به همین صورت میزان تأثیرپـذیری شخصـیت دوره بزرگسالی افراد از تعـالیم دینی، برگرفته و نتیجه آن آموزش های غیر مسـتقیمی است که در دوره کودکی و نوجوانی به واسطه رسانه هـای جمعی بـدست آورده انـد و آن رسـانه ها از مهمترین ابزار الگوبرداری تلقی می شونـد. از این رو رسانه شـناسان بر این باورنـد که برای ساخت آثار هنری بایـد دسـته بندی و تفکیک میان مخاطبان رسانه صورت پذیرد و آثار هنری متناسب با روحیه، علاقه، تاثیرپذیری مخاطبان ساخته و ارائه گردد. چه بسا یک اثر هنری یا یک گونه یا ژانر برای یک گروه سنی، جنسیت یا صنف قابل استفاده و مورد توجه باشد، در حالی که همان اثر نیز ممکن است برای دیگر گروه های سـنی با بی اقبالی مواجه گردد. توجه به این تعـدد و تنوع سـلیقه ها است که موجب شده تا رسانه ها و ساخت برنامه ها از تنوع برخـوردار گردد و موجب برنـامه ریزی در بکـارگیری عناصـر هنری و دینی برای طبقـات متفـاوت مردم گردد. امروزه در رسـانه ها برنـامه هایی برای توده مردم و حتی طبقات کم سواد ساخته می شود که زمانی محتوای آن برنامه ها در کلاس های دانشـگاهی تنها برای عده خاصـی از دانشـجویان ارائه می گردید. همه مردم می توانند از فرصت های گوناگون به وجود آمده توسط رسانه استفاده کرده و آنچه را که دوست دارنـد ببیننـد و گـوش فرا دهنـد و سـهل الوصول، ارزانی و تنوع برنـامه هـای رسـانه ای توجه و جایگـاه خاصی را به رسانه در دوران مدرن داده است و مردمی که در روزگاری به فرهنگ شفاهی و ادبیات گفتاری توجه می نمودند پس از شـکل گیری رسانه های تصویری، گرایش به سـمت این دسـته از وسایل، یعنی وسایل بصری را از خود نشان می دهند. از این رو این مسأله در عرصه رسانه اساسی است که مخاطبان اصلی هر یک از رسانه های جمعی کدام طبقه، سن

ص: ۱۸۱

و گروه اجتماعی است؟ استفاده از نقش مایه ها و نمادهای اسلامی در آن ها در نسبت با هر یک از این گروه ها چگونه باید باشد ؟ و این برنامه ها چه تاثیری بر آن ها دارد؟ و کدامین عنصر دینی و اسلامی باید در برنامه های رسانه ای و هنری و متناسب با گروه های متفاوت لحاظ شود؟ در واقع در پاسخ به این پرسش ها باید گفت که تنوع آدم ها موجب می گردد تا استفاده از تعالیم اسلامی در برنامه سازی از تنوع و تفاوت برخوردار گردد، به طوری که استفاده از نمادها، نقش مایه ها و عناصر دینی در برنامه های متناسب با روحیه کودکان کاملا متفاوت از استفاده نمادهای دینی برای بزرگسالان است. بسیاری از نمادها، نقش مایه ها و عناصر اسلامی که برای یک صنف یا گروه سنی معنادار است، شاید برای دیگر گروه های سنی بی معنا باشد، از این رو برای استفاده از نمادهای اسلامی باید تلاش نمود تا در رسانه ها با توجه به برنامه ها و سوژه هایی که ساخته می شود، از آن ها استفاده شود. به طوری که به عنوان مثال برای شخصیت سازی در رده های متفاوت سنی باید توجه به علائق و سلیقه های متفاوت انسان ها نمود و چه بسا آن نماد اسلامی که می تواند در شخصیت پردازی یک الگوی دینی برای یک زن استفاده شود، برای یک کودک کارایی نداشته باشد و یا آنچه که برای یک پسر جوان قابل الگو برداری و همانندسازی است، برای یک دختر جوان قابل توجه نباشد. تنوع روحیات و گرایش های روحی و فیزیولوژیستی، تنوعی از آدم ها را به وجود می آورد که موجب شده تا امروزه متصدیان رسانه برای برنامه سازی، مخاطب خاص را مورد توجه خویش قرار دهند و حتی گاه با نمایش یک فیلم یا برنامه برای یک گروه سنی به دیگر گروه های سنی ناهمخوان توصیه می کنند تا از دیدن آن برنامه خودداری کنند.

ص: ۱۸۲

رابطه نمادهای اسلامی با رسانه و هنر

رابطه نمادهای اسلامی با رسانه و هنر

در دهه های گذشته، در ساخت برخی از فیلم های نمایشی در سینما و صدا و سیما، کاربرد غیرمنطقی، باورناپذیر و مستقیم مفاهیم دینی چه در متن داستان و چه در عناصر پیرامونی درام همچون دیالوگ ها، نمادها، فضا، دکور، صحنه پردازی و دیگر عناصر فیلم، نه تنها کارکرد خوبی برای ترویج و تبلیغ دینی نداشت، بلکه تأثیر معکوس گذاشت. در واقع، به جای به کارگیری مفاهیم دینی در ضمن داستان و درام و در اهداف فیلم، به حضور مستقیم عناصر دینی پرداخته شد و این عناصر دینی آن قدر باورناپذیر بود که نسبت کلاژوار آن با درام کاملاً برای مخاطب آشکار می گردید. در بخش آثار نمایشی از برنامه های مذهبی باید همه عناصر جانبی از جمله نمادها، رنگ بندی ها، فضا، صحنه، لباس، دیالوگ در خدمت داستان باشد. اگر در ضمن یک داستان قوی که در آن، کشمکش و جذابیت حاصل از متن داستان به چشم می خورد، با دقت از نمادها و نقش مایه ها استفاده شود می توان شاهد تأثیر آنها بر مخاطب به صورت غیر مستقیم و ناآگاهانه بود. اگر داستان قوی نباشد و قوی ترین بخش یک اثر نمایشی، ضعیف باشد، طبیعی است که عناصر پیرامونی برگرفته از متون دینی، بی تأثیر می شود و موجب شعارزدگی و تأثیر منفی خواهد بود. در گذشته و پیش از شکل گیری هنرهای مدرن در سرزمین های اسلامی، مسلمانان از هنرهای نمایشی در تجسم بخشی به خاطرات و وقایع مهم فرهنگی دینی خویش استفاده می کردند. نقالی خوانی، شاهنامه خوانی و تعزیه نمونه هایی از این دست نمایش هاست. بازیگران این دسته از هنرهای نمایشی، توده مردم بودند که در کوچه و بازار و مکان های عمومی به اجرای نمایش های آیینی و مذهبی می پرداختند و در آنها بعضی از مهم ترین رخدادهای تاریخ

ص: ۱۸۳

تشیع و تاریخ ایران همچون عاشورا، اسطوره ها و افسانه های ایرانی به تصویر کشیده می شد. مردم نیز در ضمن این نمایش ها، با شخصیت های نمایش هم زادپنداری می کردند و تحت تأثیر داستان ها قرار می گرفتند.

به همین صورت، در دوره معاصر، هنر نمایشی در شکل داستانی، مستند و انیمیشن نیز از موقعیت ممتازی برخوردار است و به دلیل قرار گرفتن تمامی هنرها در آن، خیرگی و جذابیت بیشتری دارد، به طوری که تمامی هنرها را که قدمت بیشتری نسبت به آن داشته اند، به حاشیه رانده اند. هیچ اثر تجسمی، موسیقایی و ادبی نیز به اندازه هنرهای نمایشی و تصویر متحرک، موجب برانگیختگی احساسی و عاطفی در مخاطبان نمی شود و گویی حرکت موجود در هنرهای نمایشی با ذات و فطرت انسان ها سازگارتر است. همان طور که به صورت فطری، سکون و حرکت نکردن یک پدیده در اتاق، توجه ما را جلب نمی کند، ولی حرکت یک شیء موجب جلب توجه می گردد و ناخودآگاه، چشم به دنبال آن حرکت می کند، هنرهای نمایشی نیز از این خاصیت برخوردارند؛ یعنی دیدن تصاویر متحرک، به همراه روایت گری یک داستان از زندگی انسان ها و جوامع همواره موجب خیرگی مخاطبان خواهد شد.

در بخش آثار غیر نمایشی، در برنامه های مذهبی، آموزشی و اطلاع رسانی مانند نشست ها، سخنرانی ها و عزاداری ها، استفاده از عناصر پیرامونی و نقش مایه ها و نمادها با تکیه بر مبانی دینی و عرفانی مؤثر خواهد بود و جدای از قوت و ضعف آن برنامه، تأثیر مستقلی خواهد داشت. اگر در یک نشست مذهبی، گفت وگوکنندگان ضعیف هم باشند، فضا، پس زمینه، رنگ بندی، کادربندی تصویر، زاویه، پرسپکتیو و عمق، ابعاد اشیا و افراد، نقوش، نمادها و

ص: ۱۸۴

دیگر عناصر تصویری قوی باشد، این عناصر بصری می تواند به طور مستقل از تأثیر افراد و موضوع برنامه، بر حافظه بصری مخاطب تأثیر بگذارد. پیش از این گفته شد که واکنش انسان نسبت به عناصر هنری همچون رنگ، فضا، خطوط و نقوش، فطری است؛ همان طور که استفاده از عناصر مذهبی در نمادها، نقش مایه ها و دیالوگ ها در آثار غیرنمایشی و غیر مذهبی همچون برنامه های ورزشی، تفریحی، تاریخی، گردشگری، مستند نیز مفید و دارای کارکرد است و مخاطب انتظار ندارد این عناصر مذهبی به طور مثال با موضوع یک برنامه ورزشی سازگار و هم مسیر باشد. وقتی مجری یک برنامه ورزشی، سخنش را با یاد خداوند آغاز می کند یا به پیشوایان دینی توسل می جوید یا از مفاهیم مذهبی استفاده می کند، این امر تأثیر ناخودآگاه بر مخاطب خواهد داشت و باورپذیر خواهد بود؛ زیرا توده مردم در دیالوگ ها و گفت وگوهای معمولی خود نیز از این مفاهیم و کنش های دینی استفاده می کنند. در آثار نمایشی همچون فیلم سینمایی، تله فیلم، سریال، کلیپ، مستند و انیمیشن، مسئله متفاوت است و همه چیز بر محور قوت داستان و درام یا سوژه شکل می گیرد. نمی توان هر عنصر دینی را در یک داستان یا سوژه مستند گنجاند و انتظار اثرگذاری داشت. گنجاندن عناصر مذهبی در فیلم باید متناسب با کل رویه و رویکرد فیلم و نمایش باشد. ما چه بر این باور باشیم که باید به ترویج و تبلیغ مفاهیم دینی در همه آثار رسانه ای بپردازیم و چه بر این اعتقاد باشیم که ترویج دینی یکی از عناصر مهم رسانه ای است، نه تمام کارکرد آن؛ نیازمند استفاده از تکنیک ها و الگوهای اثرگذاری بر مخاطب هستیم و نباید سطحی نگری و رفتار عجولانه و غیر فنی موجب سادگی در برنامه و تأثیر معکوس در آموزش های دینی گردد.

ص: ۱۸۵

اگر بتوان پیام های مذهبی را در ضـمن اسـتفاده از تکنیک ها و عناصـر فنی موجود در معماری، شهرسازی، درام و نمایش، هنرهای تجسمی، هنرهای موسیقایی و دیگر آثار هنری به طور غیر مستقیم در ضمن آثار قرار داد و در شیوه استفاده از رسانه ها، به امکانات و شرایط آن رسانه توجه دقیق کرد، مطمئناً می توان تأثیر فراوانی بر مخاطبان گذارد. برای مثال، توده مردم از برنامه های تلویزیونی، انتظار تصویر و تجربه بصـری دارند، اما از برنامه رادیویی، انتظار تجربه شـنیداری دارند. حال اگر در رسانه ای همچون تلویزیون، به گفت وگو و جنبه شـنیداری بیشتر از تصویر توجه شود، طبیعی است تأثیر کمتر خواهد بود و برنامه های مذهبی در این رسانه، موفق نخواهـد بود. اگر مخاطب در ضـمن یک داسـتان و درام با موضوعی هم زادپنداری کند که در آن داسـتان، مضامین مذهبی و علقه های عاطفی وجود داشـته باشد، طبعاً بیشترین تأثیر بر مخاطب به وجود خواهد آمد، به طوری که اگر شخصیت فیلم دارای شخصیت هـای مـذهبی باشـد، مخاطبان با او در عالم واقعیت و خارج، هماننـد سازی خواهنـد کرد. در بسـیاری از موارد دیـده شـده است که بینندگان در پیوند و همدلی با شخصـیت اصلی فیلم، از او الگوبرداری کرده اند و از جنبه عاطفی و احساسی، داستان فیلم برای آنان تحول ژرف فکری و روحی را به ارمغان آورده است.

در این راسـتا، بعضـی از پژوهشگران اجتماعی بر این باور هستند که پخش برنامه های مذهبی به صورت آموزشی، تبلیغی یا سیاسی مذهبی که در قالب سـخنرانی، میز گرد و امثال آنها ساخته می شود، به دلیل ارتباط داشتن با موضوعات انتزاعی و انگاره های ذهنی با رسانه ای همچون رادیو سازگارتر است. پس اگر آموزش های دینی بخواهد با هنرهای تصویری بیان گردد، باید

ص: ۱۸۶

چارچوب هنرهای تصویری را به خود بگیرد و در آن قالب قرار گیرد وگرنه مخاطب زیادی نخواهد داشت. امروزه آمار برنامه های مذهبی در عرصه تصویری و شنیداری در سرزمین های اسلامی نشان می دهد بیشترین برنامه های مذهبی به کشورهای اسلامی اختصاص دارد و در آفریقا، کشورهای مصر و سودان، بیشترین برنامه های مذهبی را دارند. در پایان دهه ۸۰، ۹ درصد برنامه های مصر و در سودان، ۲۰ درصد برنامه ها به این امر اختصاص داشت. در کشورهای آسیایی نیز در کشورهایی همچون عمان، ۱۲ درصد؛ در ایران، ۱۱ درصد؛ در کویت، ۱۰ درصد؛ در قطر، ۱۰ درصد؛ در امارات متحده عربی، ۱۲ درصد و در یمن، ۱۳ درصد برنامه های تلویزیون، به برنامه های مذهبی اختصاص یافته است. این آمارها بیانگر این است که توجه و اقبال کشورهای اسلامی به رسانه ای همچون تلویزیون در ترویج، آموزش و تبلیغ مباحث دینی زیاد بوده است.(۱) با این حال، استفاده نادرست از زبان رسانه های تصویری و این ابزار رسانه ای موجب شده است کارکرد و نتایج حاصل از این برنامه ها در مخاطبان، اندک باشد و این نیست جز بدین دلیل که میان رسانه و دین، تلفیق و ارتباط متناسب ایجاد نشده و اندیشه های دینی در قالب و چارچوب هنرهای تصویری و ویژگی های مختص به این رسانه به تصویر کشیده نشده است.

نتیجه گیری

نتیجه گیری

مسلمانان و پیروان دیگر ادیان همواره در طول تاریخ از هنرها برای ترویج پیام و مضمون دینی استفاده می کردند و فطرتاً می دانستند هنر می تواند به

۱- دین و ارتباطات، صص ۲۱۲ و ۲۱۳.

ص: ۱۸۷

ترویج و توسعه مفاهیم، اعتقادات و آیین های دینی کمک کند. در این مسیر، برخی از ادیان در استفاده از همه هنرها هیچ گونه محدودیتی ندارند و از همه هنرها بهره برداری می کنند، ولی بخشی از ادیان، محدودیت هایی را برای استفاده از هنر رعایت می کنند. نقطه اشتراک تمام ادیان، استفاده از هنر در بیان مضمون، پیام، هدف و حس دینی است. همان طور که با سخن گفتن می توان ارزش ها و فضایل دینی را به دیگران منتقل کرد، هنرها نیز همین کارکرد را دارند. هنرهای نمایشی، تجسمی، موسیقایی و ادبی نیز در طول تاریخ تمدن ادیان، بخشی از روش انتقال مضامین دینی بوده است که به صورت غیر مستقیم و همراه با نوعی لذت بصری، شنیداری و محسوس، به تبلیغ، ترویج و تحکیم اندیشه های دینی می پردازند. به تعبیر بعضی از اندیشمندان معاصر، گفتمان به وسیله اعمال و رفتار یا همه عناصر فرهنگی همچون نمادها، نشانه ها و همه عناصر هنری گاه قوی تر از گفتار هستند و چه بسا خود از مصادیق زبان شمرده می شوند. به نظر می رسد گاه جنبه شفاهی در خلق آثار هنری بیش از حضور عناصر هنری است و صرفاً اکتفا کردن به ادبیات گفتاری و استفاده نکردن از همه عناصر هنری در خلق آثار فاخر، نوعی نقیصه تلقی می شود.

استفاده از عناصر غیر مستقیم و اثرگذار بر روح و ضمیر ناخودآگاه مخاطبان و تثبیت اندیشه های دینی بر آنان با امکانات موجود هنری، بدون آنکه مخاطب احساس کند در معرض آموزش قرار دارد، از مهم ترین و بهترین شیوه های هنر دینی است. به طوری که مخاطب در حالی که احساس می کند در حال سرگرمی و تفریح بصری و شنیداری است، تعلیم و تربیت ببیند. در این راستا، همه عناصر، شیوه ها و سبک های هنری که متکی بر سنت

ص: ۱۸۸

اسلامی و شیعی است، می تواند به کمک خلق این دسته از آثار دینی بیاید. به علاوه استفاده از تمامی عناصر سمبولیک، نقش مایه ها، رمزها و تلمیحات دینی و عرفانی که در سنت نشانه شناسانه مسلمانان ریشه دارد، می تواند در فهم فرهنگ و تمدن دینی در عرصه رسانه ها و هنرهای تصویری به هنرمندان کمک کند.

در فصول اولیه درباره نمادها، استعاره ها، رمز ها، نقش مایه ها، رنگ ها، حجم و شکل، سازه های معماری، عناصر تزیینی در سنت اسلامی سخن گفته شد. بر اساس این نکته که مسلمانان و اهل حکمت از هنرمندان مسلمان، در دوره های پرشکوه از تمدن اسلامی، هنگام به کاربردن این مفاهیم به منظور و مقصود خاص و معانی ویژه ای در ضمن عناصر هنری توجه داشته اند و انتخاب این ویژگی های هنری در سازه های هنری و معماری، عامدانه و برای دخالت دادن معنا و پیام در ضمن تکنیک و فرم بوده است، می توان نتیجه گرفت شاهد گسستی میان هنر اسلامی به ویژه در دوره های میانه از تاریخ هنر اسلامی همچون عصر ایلخانان، تیموریان، صفویه، عثمانی و گورکانی با هنر شکل گرفته در دوره های پس از رنسانس در سرزمین های اسلامی هستیم. به نظر می رسد برنامه سازان و اهالی هنر در جهان اسلام به ویژه سازندگان برنامه در رسانه های جدید مثل تلویزیون، سینما و تئاتر در عرصه هنر های تصویری، شنیداری و برنامه های نمایشی، تبلیغی و آموزشی می توانند این مفاهیم نهادینه شده در سنت عرفانی و فلسفی و به یادگار مانده از حکما، فیلسوفان و عارفان را به خدمت بگیرند. آن گاه برای القای معنا و حتی ایجاد پرسشگری در نسل جوان که از کاربرد و چرایی استفاده از این عناصر سؤال می کند، آن مضامین و الگوها را در برنامه های خود بگنجاند.

ص: ۱۸۹

امروزه بخش زیادی از کودکان و نوجوانان ایرانی مهم ترین وقت خویش را در کنار آثار پویانمایی/ انیمیشن تلویزیون صرف می کنند و سزاوار است سازندگان این برنامه ها همان طور که از داستان ها و قصه های فاخر و به یادگار مانده در سنت اسلامی استفاده می کنند تا کودکان به سنت تاریخی خود اشراف پیدا کنند، بکوشند تکنیک این آثار را ارتقا دهند و به کاربرد لباس، رنگ، حجم و فضا، سازه های معماری، نقوش و خطوط و دیگر نمادهای اسلامی در پس زمینه و پیش زمینه این آثار توجه بیشتر کنند. آنان باید در ساخت آثار نمایشی و تصویری، همه نمادهایی را که برآمده از سنت تاریخی مسلمانان است، به کار برند.

همانطور که اشاره شد یک اثر هنری نمایشی همچون فیلم دربردارنده مجموعه ای از نظام نشانه ها و نمادهاست و داستانی که در آن قرار گرفته است از مجموعه ای از یک یا چند حادثه، قهرمان، موقعیت، کشمکش، تعلیق، شخصیت پردازی و امثال آن ها تشکیل شده است. فیلم در درون خود هدف و مقصود خاصی را که برآمده از فکر خالق اثر است، دارا است، به طوری که هر یک از عناصر و تصاویری که در یک اثر روبروی مخاطب قرار داده می شود، دارای معنا است و مفهوم و منظور خاصی را القا می کند، به طور مثال اگر در فیلمی خانه ای در بالای شهر یا خانه ای در پایین شهر نشان داده شود، یا افراد خانواده در یک خانه مجلل نشسته باشند و در حال گفتگو باشند یا در یک خانه معمولی و عادی قرار داشته باشند، در مجلس لهو و لعب باشند یا در یک مکان مقدس باشند و یا اینکه در پس زمینه و در حاشیه یک صحنه از نمایش، تصاویر اشیا، غذا، نوشیدنی، سیگار، تصویر شخصیت ها و یا رنگ های خاص استفاده شده باشد، همه این عناصر بنا به

ص: ۱۹۰

نظام نشانه شناسانه، معانی خاصی را می توانند به مخاطب القا کنند. بنا به همین دلیل نشانه شناسانه است که اگر در یک فیلم ژاپنی از جنس آثار سامورایی، صحنه چای خوردن نشان داده شود، بیان گر یک فرهنگ دینی و برخوردار از جنبه آئینی است، در حالی که همان چای در فرهنگ دیگر ممکن است، امری عادی تلقی گردد، یا اگر در ایران فیلمی از جامعه غرب نشان داده شود که در آن صحنه مشروب خواری وجود دارد، این امر معنادار و نشانه یک رفتار غیر دینی است و به همین خاطر نمی توان از کنار آن در تلویزیون بی تفاوت گذشت. به تعبیر زبان شناسان ما در آثار هنری نظامی از نشانه ها را می بینیم که هر یک از آنها مستقل و یا در ارتباط با یکدیگر، معانی و مفاهیم، علائق، سلیقه ها، بینش و عقیده خاصی را به مخاطب منتقل می سازند و حتی گاه این نشانه ها و نمادها در تعامل با هم و در روابطی که با یکدیگر دارند، بیان کننده معنا هستند و هیچگاه نشانه ها نسبت به معنا خنثی نمی باشند و همانطور که در یک فیلم نمایشی، توالی و پی در پی بودن صحنه ها و رخدادها بر اساس فکر، منطق و انتخاب صورت پذیرفته است و هیچ صحنه و سکانسی، اتفاقی قرار نگرفته است، همچنین کلیه نشانه ها و نمادها نیز به صورت تصادفی با هم جمع نمی شوند و برای مخاطب معنادار و پیام آور هستند.(۱) مخاطب با تمام عناصر یک اثر از جمله داستان، موضوع، شخصیت های اثر، نمادها، نشانه ها، نقشمایه ها و .... چه مستقیم یا غیر مستقیم ارتباط برقرار کرده و هم ذات پنداری می کند و به تعبیر دیگر فرم و تکنیک، معنا را با تمام عناصر خود به مخاطب منتقل می سازند.

۱- مایکل جی تولان، درآمدی نقادانه زبان شناختی بر روایت، ص ۲۰.

ص: ۱۹۱

سزاوار است همان طور که روایت ما شرقیان از زندگی، بر آمده از شیوه و سبک زندگی شرقی است و با روایت یک انسان غربی، متفاوت است، در هنرهای تصویری نیز الگویی از روایت ایرانی به تصویر کشیده شود. این نکته قابل توجه است که خوانش و روایت داستان در فیلم ها و جنبه های زیبایی شناختی آن آثار در ضمن عناصری همچون فضا، معماری، رنگ ها، دیالوگ ها، آداب و سنت های ایرانی شکل می گیرد. اگر داستان از عناصر پیرامونی جدا گردد و برای مثال، داستان های ایرانی اسلامی در یک کشور اروپایی بدون توجه به بستر و موقعیت شکل گیری داستان ساخته شود، بی تردید، بیننده با آن اثر هم دلی و هم زاد پنداری نخواهد کرد و آن اثر برای او باورپذیر نیست. پس آن اثر با فیلم هایی همسان خواهد بود که گاه ساخته می شود و در آنها، داستان اثر پیرامون یک شخصیت ایرانی و شرقی شکل می گیرد، اما فضا و بستر روایت، کاملاً غربی و غیر متناسب با داستان ساخته می شود. متأسفانه گاهی سازنده فیلم توجه ندارد که مخاطب و بیننده ایرانی، زمانی با داستان هم زادپنداری می کند و به داستان باور می یابد که احساس کند شخصیت ها، دیالوگ ها، فضا، نقش مایه ها، نمادها و همه عناصر فیلم در سنت او شکل گرفته باشد، به طوری که بعضی از آثار داستانی یا حتی غیر داستانی هیچ گاه در غیر فضایی که در آن شکل گرفته و به وجود آمده اند، قابل نمایش نیست.

به نظر می رسد حتی با وجود قرابت ها و همسانی های فرهنگی در دهه های اخیر میان جوانان ایرانی و مسلمان، از منظر رفتاری، گفتاری و پوششی با جوانان اروپایی که محصول جهانی شدن و عصر ارتباطات است، همچنین در مواجهه با دو الگو از زندگی میان جوان ایرانی و جوان اروپایی،

ص: ۱۹۲

این تفاوت را حس می کنیم. هر قدر جوانان در فرهنگ ما از سنت تاریخی و اسلامی خود فاصله گرفته باشند یا به سنت مدرن نزدیک شده باشند، باز تفاوت های زیادی میان شخصیت جوانان در دیگر فرهنگ ها به چشم می خورد و شباهت ها نمی تواند دلیل بر یکسان بودن همه عناصر شخصیتی باشد. از این رو، شایسته است اهالی فرهنگ در خلق همه آثار هنری به این تفاوت ها و تمایز ها نه تنها در روایت و داستان یا شخصیت پردازی، بلکه در همه نمادها و رمزها و عناصر پیرامونی اثر خود توجه کنند.

ص: ۱۹۳

کتاب نامه

اشاره

کتاب نامه

زیر فصل ها

الف) کتاب

ب) مقاله

ج) لاتین

الف) کتاب

الف) کتاب

آزمایش، سید مصطفی(گردآورنده)، مجموعه عرفان ایران، تهران، انتشارات حقیقت، ۱۳۸۴-۱۳۸۰، ۳۲ مجلد.

آندرسن، ورونیک آنتوان، هنر، راهی برای شناخت جهان، ترجمه: مریم چهرگان و محمودرضا بهمن پور، تهران، چاپ و نشر نظر، ۱۳۸۷.

آیت اللهی، حبیب الله، مبانی رنگ و کاربرد آن، تهران، انتشارات سمت، ۱۳۸۱.

آیت اللهی، حبیب الله، مبانی نظر هنرهای تجسمی، تهران، انتشارات سمت، چاپ پنجم، ۱۳۸۵.

آیت اللهی، حبیب الله، نوشتارهای هنری، تهران، انتشارات اشتاد، ۱۳۸۸.

ابراهیمی دینانی، غلام حسین، پرتو خرد، تهران، مهر نیوشا، ۱۳۸۵.

احمدی، بابک، حقیقت و زیبایی، تهران، نشر مرکز، چاپ نهم، ۱۳۸۴.

احمدیان، مهرداد [گردآورنده]، نقد نگاشت، تهران، پژوهشکده هنر، ۱۳۸۷.

اردلان، نادر و لاله بختیار، حس وحدت، سنت عرفانی در معماری ایرانی، ترجمه: حمید شاهرخ، تهران، نشر خاک، ۱۳۸۰.

استیرلن، هانری، اصفهان، تصویر بهشت، ترجمه: جمشید ارجمند، تهران، نشر و پژوهش فرزان روز، ۱۳۷۷.

اسمیت، آنتونی و ریچارد پاترسون، تلویزیون در جهان، ترجمه: مسعود اوحدی، تهران، سروش، ۱۳۸۸.

افشار مهاجر، کامران، هنرمند ایرانی و مدرنیسم، تهران، دانشگاه هنر، ۱۳۸۴.

افشاری، مهران و مهدی مداینی، فتوت و اصناف فتوت، تهران، نشر چشمه، چاپ دوم، ۱۳۸۱.

ص: ۱۹۴

اکو، امبرتو، نشانه شناسی، پیروز ایزدی، تهران، نشر ثالث، ۱۳۸۷.

باهنر، ناصر، رسانه ها و دین، تهران، صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، چاپ دوم، ۱۳۸۵.

بستانی، محمود، اسلام و هنر، ترجمه: حسین صابری، مشهد، بنیاد پژوهش های اسلامی، ۱۳۷۱.

بشیر، حسن (گردآوری)، تعامل دین و ارتباطات، پژوهشگاه مطالعات فرهنگی و اجتماعی، تهران، ۱۳۸۷.

بغدادی، ابن معماری (ابوعبدالله أبوالمکارم)، کتاب الفتوه، تصحیح: مصطفی جواد و دیگران، بغداد، مکتبه المثنی، ۱۹۵۸ه.ق.

بلیک، رید و ادوین هارولدسن، طبقه بندی مفاهیم در ارتباطات، ترجمه: مسعود اوحدی، تهران، سروش، ۱۳۷۷.

بنی اردلان، اسماعیل و همکاران، تلویزیون در قاب تصویر، تهران، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، ۱۳۹۰.

بورکهارت، تیتوس، هنر مقدس، ترجمه: جلال ستاری، تهران، سروش، چاپ دوم، ۱۳۷۶.

البهنسی، عفیف، هنر اسلامی، ترجمه: محمود پورآقاسی، تهران، انتشارات سوره مهر، ۱۳۸۵.

پازوکی، شهرام، حکمت هنر و زیبایی در اسلام، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴.

پوپ آرتور آبهام، سیر و صور نقاشی ایران، ترجمه: یعقوب آژند، تهران، انتشارات مولی، چاپ دوم، ۱۳۸۴.

، شاهکارهای هنر ایرانی، ترجمه: پرویز ناتل خانلری، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۰.

، معماری ایران، ترجمه: غلام حسین صدری افشار، تهران، نشر اختران، ۱۳۸۷.

پوپر، کارل، درس این قرن، ترجمه: علی پایا، تهران، طرح نو، چاپ دوم، ۱۳۷۸.

ص: ۱۹۵

پورنامداریان، تقی، رمز و داستان های رمز در ادبیات فارسی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.

تولان، مایکل جی، در آمدی نقادانه زبان شناختی بر روایت، ترجمه: ابوالفضل حری، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۸۳.

جیمز پاتر، دبلیو، بازشناسی رسانه های جمعی با رویکرد سواد رسانه ای، ترجمه: امیر یزدیان و همکاران، قم، مرکز پژوهش های اسلامی، ۱۳۹۱.

حسینی، سید حسن (گردآورنده)، زیبایی شناسی و فلسفه رسانه، تهران، دانشکده صدا و سیما، ۱۳۸۸.

حکمت، نصرالله، حکمت و هنر در عرفان ابن عربی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴.

دانسی، مارسل، نشانه شناسی رسانه ها، ترجمه: گودرز میرانی و بهزاد دوران، تهران، نشر چاپار، چاپ دوم، ۱۳۸۸.

دفلور، ملوین و اورت ای. دنیس، شناخت ارتباطات جمعی، دانشکده صدا و سیما، سیروس مرادی، تهران، ۱۳۸۷.

راود راد، اعظم، نظریه های جامعه شناسی هنر و ادبیات، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۲.

روکا، آلساندرو، معماری طبیعی، ترجمه: صمد محمد ابراهیم زاده، تهران، انتشارات یزدا، ۱۳۸۹.

سعید، ادوارد، اسلامِ رسانه ها، ترجمه: اکبر افسری، تهران، نشر توس، ۱۳۷۹.

سگای، ماری رز، معراج نامه: سفر معجزه آسای پیامبر صلی الله علیه و آله ، ترجمه: مهناز شایسته فر، تهران، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۵.

سهروردی، شهاب الدین یحیی، مجموعه مصنفات شیخ اشراق، تصحیح: هانری کربن و همکاران، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ سوم، ۱۳۸۰.

سید حسینی، رضا، مکتب های ادبی، تهران، انتشارات نیل و انتشارات نگاه، چاپ نهم، ۱۳۶۶.

شایگان، داریوش، هانری کربن، آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی، نشر و پژوهش فرزان، ۱۳۸۷.

ص: ۱۹۶

شفیعی کدکنی، محمدرضا، صور خیال در شعر فارسی: تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران، تهران، نشر آگاه، ۱۳۷۲.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، قلندریه در تاریخ، تهران، انتشارات سخن، ۱۳۸۶.

شمیسا، سیروس، بیان و معانی، تهران، انتشارات فردوس، چاپ ششم، ۱۳۷۹.

شمیسا، سیروس، بیان، تهران، انتشارات فردوس، چاپ دوم، ۱۳۷۱.

شوئون، فریتهیوف، عقل و عقلِ عقل، ترجمه: بابک عالیخانی، تهران، انتشارات هرمس، ۱۳۸۴.

شیخ الاسلامی، علی، خیال، مثال و جمال در عرفان اسلامی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۳.

شیمل، آن ماری، خوش نویسی و فرهنگ اسلامی، ترجمه: اسدالله آزاد، مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۶۸.

ضابطی جهرمی، احمد، سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه، تهران، کتاب فرا، ۱۳۸۷.

طباطبایی، سید محمدحسین، المیزان فی تفسیر القرآن، قم، جماعه المدرسین فی الحوزه العلمیه، بی تا.

طبرسی، ابوعلی (امین الاسلام)، مجمع البیان فی تفسیرالقرآن، بیروت، دارالمعرفه، الطبعه الثانیه، ۱۴۰۸ه .ق.

عفیفی، ابوالعلاء، شرحی بر فصوص الحکم، ترجمه: نصرالله حکمت، تهران، انتشارات الهام، ۱۳۸۰.

عکاشه، ثروت، نگارگری اسلامی، ترجمه: غلام رضا تهامی، تهران، نشر سوره مهر، ۱۳۸۰.

غروی، مهدی، جادوی رنگ، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۵.

فرقانی، محمدمهدی، درآمدی بر ارتباطات سنتی در ایران، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه ها، ۱۳۸۲.

فلوطین، دوره آثار فلوطین (تاسوعات)، ترجمه: محمدحسن لطفی، تهران، انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۶.

ص: ۱۹۷

قمی، قاضی احمد، گلستان هنر، به اهتمام: احمد سهیلی خوانساری، تهران، کتاب خانه منوچهری، چاپ سوم، ۱۳۶۰.

کادن، جی. ای، فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد، ترجمه: کاظم فیروزمند، تهران، نشر شادگان، ۱۳۸۰.

کاندینسکی، واسیلی، نقطه، خط، سطح، ترجمه: پریسا محقق زاده، تهران، انتشارات مارلیک، ۱۳۸۶.

کپس، جئورگی، زبان تصویر، ترجمه: فیروزه مهاجر، تهران، سروش، چاپ دهم، ۱۳۸۴.

کربن، هانری، آیین جوان مردی، ترجمه: احسان نراقی، تهران، نشر نو، ۱۳۶۳.

کربن، هانری، تخیل خلاق در عرفان ابن عربی، ترجمه: انشاء الله رحمتی، تهران، انتشارات جامی، ۱۳۸۳.

کلارک، اِمّیا، هنر سجاده محتوا و رمز، ترجمه: سید مصطفی شهر آیینی، در: مجموعه عرفان ایران، گردآوری: سید مصطفی آزمایش، تهران، انتشارات حقیقت، ۱۳۸۳، ش ۱۹.

کوماراسوآمی، آناندا، استحاله طبیعت در هنر، ترجمه: صالح طباطبایی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴.

کونل، ارنست، هنر اسلامی، ترجمه: یعقوب آژند، تهران، انتشارات مولی، چاپ دوم، ۱۳۸۰.

کیا، علی اصغر و رحمان سعیدی، مبانی ارتباط، تبلیغ و اقناع، تهران، روزنامه ایران، ۱۳۸۳.

کیانی، محمدیوسف، تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی، تهران، انتشارات سمت، چاپ یازدهم، ۱۳۸۸.

کانت، ایمانوئل، نقد قوه حکم، ترجمه: عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشر نی، چاپ دوم، ۱۳۸۲.

گاردنر، هلن، هنر در گذر زمان، ترجمه: محمد تقی فرامرزی، تهران، انتشارات آگاه، چاپ هفتم، ۱۳۸۵.

ص: ۱۹۸

گدار، آندره، هنر ایران، ترجمه: بهروز حبیبی، تهران، دانشگاه شهید بهشتی، چاپ سوم، ۱۳۷۷.

گرابـار، اولـگ، شـکل گیری هنر اسـلامی، ترجمه: مهرداد وحـدتی دانشـمند، تهران، پژوهشـگاه علوم انسـانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۹.

گلف، جکی، آلبرتو جاکومتی، ترجمه: سپیده یوسف زاده، تهران، چاپ و نشر نظر، ۱۳۸۹.

لوتمن، یوری، نشانه شناسی و زیبا شناسی سینما، ترجمه: مسعود اوحدی، تهران، انتشارات صدا و سیما، ۱۳۷۵.

مجلسی، محمدباقر، بحارالانوار، بیروت، دارالتعارف للمطبوعات، ۱۴۲۸ه .ق.

محسنیان راد، مهدی، ارتباط جمعی و توسعه روستایی، تهران، معاونت ترویج و مشارکت مردمی وزارت جهاد سازندگی، ۱۳۷۴.

محمدی، مجید، دین و ارتباطات، تهران، انتشارات کویر، ۱۳۸۲.

مـک لوهـان، مارشـال، برای درک رسانه ها، ترجمه: سـعید آذری، تهران، انتشارات مرکز تحقیقات و مطالعات و سـنجش برنامه ای صدا و سیما، ۱۳۷۷.

مکارم شیرازی، ناصر، برگزیده تفسیر نمونه، تهران، دارالکتب الاسلامیه، ۱۳۸۶.

مورگان، دیوید، دین، رسانه و فرهنگ، به کوشش: امیر یزدیان، قم، مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما، ۱۳۹۰.

موریس اسون، دیماند، صنایع دستی، ترجمه: عبدالله فریار، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ سوم، ۱۳۸۳.

مولوی رومی، جلال الدین محمد، کلیات شمس تبریزی، تصحیح: بدیع الزمان فروزانفر، تهران، امیر کبیر، چاپ دهم، ۱۳۶۳.

مولوی رومی، جلال الدین محمد، مثنوی معنوی، تصحیح: رینولد نیکلسون، مقدمه: قوام الدین خرمشاهی، تهران، ناهید، ۱۳۷۵.

میبدی، ابوالفضل رشید الدین، کشف الاسرار و عده الابرار، تصحیح: علی اصغر حکمت، تهران، امیرکبیر، چاپ سوم.

میر سعید قاضی، علی و حامد اسماعیلی، مخاطب شناسی و افکارسنجی در رسانه های جمعی، تهران، انتشارات آن، ۱۳۸۱.

ص: ۱۹۹

نصر، سید حسین، در غربت غربی، ترجمه: امیر مازیار و امیر نصری، تهران، مؤسسه رسا، ۱۳۸۳.

نصر، سید حسین، قلب اسلام، ترجمه: سید محمدصادق خرازی، تهران، نشر نی، ۱۳۸۵.

نصر، سید حسین، معرفت جاودان، به اهتمام: حسن حسینی، تهران، مهرنیوشا، ۱۳۸۶.

نصر، سید حسین، هنر و معنویت اسلامی، ترجمه: رحیم قاسمیان، تهران، دفتر مطالعات دینی هنر، ۱۳۷۵.

نقیب زاده، میر عبدالحسین، نگاهی به نگرش های فلسفی سده بیستم، تهران، انتشارات طهوری، ۱۳۸۷.

ویتهام، اسکات و ریتا استریت، گرافیک حسی، ترجمه: نازمریم شیخ ها، تهران، لوح نگار، ۱۳۸۵.

ویلیامز، کوین، درک تئوری رسانه، ترجمه: رحیم قاسمیان، تهران، نشر ساقی، ۱۳۸۶.

هارت، فردریک، سی و دو هزار سال تاریخ هنر، ترجمه: موسی اکرمی و همکاران، تهران، پیکان، ۱۳۸۲.

هیلن براند، رابرت، معماری اسلامی، فرم و عملکرد، ترجمه: ایرج اعتصام، تهران، شرکت پردازش و برنامه ریزی شهری، چاپ سوم، س ۱۳۸۶.

هیلن براند، رابرت، هنر و معماری اسلامی، ترجمه: اردشیر اشراقی، تهران، فرهنگستان هنر و نشر روزنه، ۱۳۸۶.

یاوری، حسین، تجلی نور در هنرهای سنتی ایران، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۴.

ب) مقاله

ب) مقاله

بورکهارت، تیتوس، «معانی رمز آینه»، در: جام نو و می کهن، گردآوری: مصطفی دهقان، مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی، تهران، ۱۳۸۴.

پوپ، آرتور آپهام، «رابطه جغرافی و هنر در ایران»، کتاب معنویت در هنر، گردآوری: هوشنگ وزیری، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۱.

ص: ۲۰۰

شوئون، فریتهیوف، «اصول و معیارهای هنر جهانی»، ترجمه: سید حسین نصر، در: مجموعه مبانی هنر معنوی، گردآوری علی تاجدینی، تهران، دفتر مطالعات دینی، ۱۳۷۶.

کربن، هانری، «خانه کعبه و راز معنوی آن از نظر قاضی سعید قمی». در: مقالات هانری کربن، گردآوری: محمدامین شاهجویی، تهران، انتشارات حقیقت، ۱۳۸۴.

لینگز، مارتین، «معانی رمزی سه گانه رنگ های اصلی»، در: جام نو و می کهن، گردآوری: مصطفی دهقان، صص ۲۸۱-۲۶۳.

نصر، سید حسین، «پاسخ نصر به الیوت دیوتش»، در: هنر و معنویت، ان شاء الله رحمتی(گردآورنده)، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴.

، «کلمه الله و هنر اسلامی»، ترجمه: فرهاد ساسانی، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، ش ۷، س دوم.

ج) لاتین

ج) لاتین

Burckhardt, Titus, Sacred Art in East and West: Its Principles and Methods, Translated by Lord Northbourne, World Wisdom, United States, ۲۰۰۱, pp ۷۲-۷۴.

Coomaraswamy, Ananda, Traditional Art and Symbolism, Ed Roger Lipsey, Princeton University Press, United State,۱۹۷۷.

Dickie, James, "Allah and Eternity: Mosques, Madrasas and Tombs" ,George Michell (Editor), In the Architecture of the Islamic World, Thames Hudson, London, ۱۹۷۸.

Gallup, Alison Others, Great paintings of the Western World, Art Resource, New York, ۱۹۹۸.

Guenon, Rene, Symbols of Sacred Science. Translator Henry D. Fohr, Editor Samuel D, Fohr.۲nd ed, Sophia Perennis, New York, ۲۰۰۴.

Honour, Hugh John Fleming, The Visual Arts: A History, ۶th ed, Harry N. Abrams, New York, ۲۰۰۲.

Jones, Dalu, "The Elements of Decoration: Surface, Pattern and Light", In The Architecture of the Islamic World, George Michell,(Editor), Thames Hudson, London, ۱۹۷۸.

Schuon,Frithjof, Understanding Islam, Foreword by Annemarie Schimmel. United States: world Wisdom. ۱۹۶۳.

درباره مرکز

بسمه تعالی

هَلْ یَسْتَوِی الَّذِینَ یَعْلَمُونَ وَالَّذِینَ لَا یَعْلَمُونَ

آیا کسانی که می‌دانند و کسانی که نمی‌دانند یکسانند ؟

سوره زمر/ ۹

مقدمه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان، از سال ۱۳۸۵ هـ .ش تحت اشراف حضرت آیت الله حاج سید حسن فقیه امامی (قدس سره الشریف)، با فعالیت خالصانه و شبانه روزی گروهی از نخبگان و فرهیختگان حوزه و دانشگاه، فعالیت خود را در زمینه های مذهبی، فرهنگی و علمی آغاز نموده است.

مرامنامه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان در راستای تسهیل و تسریع دسترسی محققین به آثار و ابزار تحقیقاتی در حوزه علوم اسلامی، و با توجه به تعدد و پراکندگی مراکز فعال در این عرصه و منابع متعدد و صعب الوصول، و با نگاهی صرفا علمی و به دور از تعصبات و جریانات اجتماعی، سیاسی، قومی و فردی، بر مبنای اجرای طرحی در قالب « مدیریت آثار تولید شده و انتشار یافته از سوی تمامی مراکز شیعه» تلاش می نماید تا مجموعه ای غنی و سرشار از کتب و مقالات پژوهشی برای متخصصین، و مطالب و مباحثی راهگشا برای فرهیختگان و عموم طبقات مردمی به زبان های مختلف و با فرمت های گوناگون تولید و در فضای مجازی به صورت رایگان در اختیار علاقمندان قرار دهد.

اهداف:

۱.بسط فرهنگ و معارف ناب ثقلین (کتاب الله و اهل البیت علیهم السلام)

۲.تقویت انگیزه عامه مردم بخصوص جوانان نسبت به بررسی دقیق تر مسائل دینی

۳.جایگزین کردن محتوای سودمند به جای مطالب بی محتوا در تلفن های همراه ، تبلت ها، رایانه ها و ...

۴.سرویس دهی به محققین طلاب و دانشجو

۵.گسترش فرهنگ عمومی مطالعه

۶.زمینه سازی جهت تشویق انتشارات و مؤلفین برای دیجیتالی نمودن آثار خود.

سیاست ها:

۱.عمل بر مبنای مجوز های قانونی

۲.ارتباط با مراکز هم سو

۳.پرهیز از موازی کاری

۴.صرفا ارائه محتوای علمی

۵.ذکر منابع نشر

بدیهی است مسئولیت تمامی آثار به عهده ی نویسنده ی آن می باشد .

فعالیت های موسسه :

۱.چاپ و نشر کتاب، جزوه و ماهنامه

۲.برگزاری مسابقات کتابخوانی

۳.تولید نمایشگاه های مجازی: سه بعدی، پانوراما در اماکن مذهبی، گردشگری و...

۴.تولید انیمیشن، بازی های رایانه ای و ...

۵.ایجاد سایت اینترنتی قائمیه به آدرس: www.ghaemiyeh.com

۶.تولید محصولات نمایشی، سخنرانی و...

۷.راه اندازی و پشتیبانی علمی سامانه پاسخ گویی به سوالات شرعی، اخلاقی و اعتقادی

۸.طراحی سیستم های حسابداری، رسانه ساز، موبایل ساز، سامانه خودکار و دستی بلوتوث، وب کیوسک، SMS و...

۹.برگزاری دوره های آموزشی ویژه عموم (مجازی)

۱۰.برگزاری دوره های تربیت مربی (مجازی)

۱۱. تولید هزاران نرم افزار تحقیقاتی قابل اجرا در انواع رایانه، تبلت، تلفن همراه و... در ۸ فرمت جهانی:

۱.JAVA

۲.ANDROID

۳.EPUB

۴.CHM

۵.PDF

۶.HTML

۷.CHM

۸.GHB

و ۴ عدد مارکت با نام بازار کتاب قائمیه نسخه :

۱.ANDROID

۲.IOS

۳.WINDOWS PHONE

۴.WINDOWS

به سه زبان فارسی ، عربی و انگلیسی و قرار دادن بر روی وب سایت موسسه به صورت رایگان .

درپایان :

از مراکز و نهادهایی همچون دفاتر مراجع معظم تقلید و همچنین سازمان ها، نهادها، انتشارات، موسسات، مؤلفین و همه بزرگوارانی که ما را در دستیابی به این هدف یاری نموده و یا دیتا های خود را در اختیار ما قرار دادند تقدیر و تشکر می نماییم.

آدرس دفتر مرکزی:

اصفهان –خیابان عبدالرزاق – بازارچه حاج محمد جعفر آباده ای – کوچه شهید محمد حسن توکلی –پلاک ۱۲۹/۳۴– طبقه اول

وب سایت: www.ghbook.ir

ایمیل: Info@ghbook.ir

تلفن دفتر مرکزی: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹

دفتر تهران: ۸۸۳۱۸۷۲۲ ـ ۰۲۱

بازرگانی و فروش: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹

امور کاربران: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹



مرکز تحقیقات رایانه‌ای
قائمیه
اصفهان
WWW
برای داشتن کتابخانه های‌تخصصی
دیگر به سایت این مرکز به نشــانی
www.Ghaemiyeh.com
www.Ghaemiyeh.net
www.Ghaemiyeh.org
www.Ghaemiyeh.ir
مراجعه و برای سفارش با ما تماس بگیرید.
۰۹۱۳ ۲۰۰۰ ۱۰۹